

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav slavistických a východoevropských studií

Eliška Těšinová

BÁSNICKÉ VIDĚNÍ I. A. BUNINA

(Na základě rozboru povídek)

The Poetic View of I. A. Bunin (On the Basis of Story Analyses)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Kamila Chlupáčová, CSc.

2007

Tímto čestně prohlašuji, že jsem toto téma zpracovala samostatně, s použitím uvedené literatury.

A handwritten signature in cursive script, reading "Eliška Těšinová", written over a horizontal line.

(vlastnoruční podpis)

Eliška Těšinová

I. ÚVOD

V diplomové práci se zabýváme lingvostylistickým rozбором povídkové tvorby Ivana Alexejeviče Bunina včetně kompozice s cílem dojít k určení principů jeho povídek, a tedy formulovat dimenzi básnicko-filozofickou. Příkladem takového rozboru může být např. analýza Buninovy básně z roku 1916 v závěru článku A. K. Žolkovského.¹ V této diplomové práci se konkrétně jedná o povídky *Перевал* (1892-1898), *Зимний сон* (1918), *О дураке Емеле, какой вышел всех умнее* (1921), *В некотором царстве* (1923), *Старый порт* (1927), *Первая любовь* (1930). Pro srovnání doplňujeme práci o kapitulu s ukázkou jiného, deníkového žánru, ve kterém se, stejně jako ve většině rozebíraných povídek, vyskytují hláskově instrumentované a rytmizované úseky, třebaže *Дневник* (1917–1918) a *Окаянные дни* (1918–1919) nejsou díla čistě umělecká.

V rámci analýzy provádíme rozbor fonetický, v němž zkoumáme, jak je využito vokálů a konsonantů, jejich distribuce k vyjádření významu a expresivity. Kromě hláskové instrumentace si všímáme rytmy a jejího vztahu k sémantice textu. Důležitou se zde jeví rovněž pozornost zaměřená na sémanticko-lexikální rovinu, tedy na sémantiku slov a jejich výběr, a na syntax. Na základě takového rozboru charakterizujeme autorovo básnické myšlení a podstatu toho, v čem tkví často zdůraňované mistrovství Buninova slohu, formální dokonalost jeho děl.² Analýzu básnických prostředků provádíme za účelem interpretace povídek, přičemž vždy jde o zjištění funkce dílčích elementů, což má pomoci k uchopení básnického vidění a stylu, charakterizování rysů autorovy poetiky. Výsledkem by mělo být rovněž literární zařazení sledovaných povídek.

V souvislosti s tím po 1. kapitole, představující stručně Buninovu tvorbu a život, následuje kapitola pojednávající o tom, co dosavadní zkoumání v oblasti autorova díla přineslo. 3. kapitola obsahuje rozbor výše uvedených povídek, další část se zabývá spisovatelovými deníky z období bolševické revoluce. Součástí práce je též příloha obsahující analyzované texty.

1 A. K. Жолковский: Совершенитель Гаспаров. Новое литературное обозрение. 2006, č. 77, s. 39-44. Autor článku konstatuje infinitivnost básně (jež se původně jmenovala „Без меня“), která spolu s principem elypsy odpovídá ideji básně, smrti, zmizení „já“.

2 W. Kasack: Slovník ruské literatury. Votobia, Praha 2000, s. 89.

II. ŽIVOT A TVORBA I. A. BUNINA

Ivan Alexejevič Bunin se narodil v roce 1870 ve Voroněži a zemřel roku 1953 v Paříži.¹ Pocházel ze staré, avšak zchudlé šlechtické statkářské rodiny. V letech 1889–1895 pracoval jako novinář v Orlu a knihovník v Poltavě a roku 1891 mu vyšla první sbírka básní.² Za soubor básní „*Лусмонад*“ (1901)³ a za překlad poémy „*Пісень о Hiawatě*“ (1896) amerického básníka H. W. Longfellova byl vyznamenán Puškinovou cenou. Od roku 1893 publikoval Bunin též povídky,⁴ díky nimž byl brzy považován za nejlepšího ruského stylistu. Třebaže se roku 1899 připojil k realistickým autorům kolem nakladatelství „Знание“,⁵ stál Bunin více méně po celý život mimo literární skupiny své doby. Roku 1909 byl jmenován čestným členem Ruské akademie věd⁶. V mládí prošel obdobím narodnictví, tolstojovství, měl také blízko k sociálním demokratům, třebaže jakékoli stranickosti se vyhýbal.⁷ V té době také podnikl cesty s budoucí manželkou V. N. Muromcevovou na Blízký východ, do severní Afriky, do Indie a na Cejlon, což ho ovlivnilo ve studiu východních náboženství.⁸

Co se tvorby týče, impresionistickými sugescemi zapůsobila povídka „*Антоновские яблоки*“ (1900). Za plodné je považováno obzvláště období let 1910–1916 s ústředními tématy úpadku šlechtického světa a účinků proměny okolního světa.⁹ Roku 1912 tak vznikla povídka „*Суходол*“; povídkou „*Деревня*“ (1910) líčící úděsnou zaostalost ruského venkova vstoupil Bunin do povědomí široké čtenářské obce. Otázkou smrti a problémem moderní civilizace se zabývá v novele „*Господин из Сан-Франциско*“ (1916), tématem lásky v povídce „*Митина любовь*“ (1925).¹⁰ Ta vznikla již ve Francii, kam roku 1920 emigroval po bolševické revoluci v Rusku. V letech občanské války žil v Moskvě a poté v Oděse, kde přispíval do Děnikinovy tiskové agentury Osvag.¹¹ Svůj odmítavý vztah k revoluci a bolševikům zachytil v deníku

1 W. Kasack: Slovník ruské literatury. Votobia, Praha 2000, s. 89.

2 Tamtéž.

3 Tamtéž.

4 Tamtéž.

5 Tamtéž.

6 Tamtéž.

7 И. А. Бунин: Собрание сочинений. Т. 1. Художественная литература, Москва 1965, s. 14.

8 I. Bunin: Povídky. Odeon, Praha 1990, s. 584.

9 W. Kasack: Slovník ruské literatury. Votobia, Praha 2000, s. 89.

10 Tamtéž.

11 I. Bunin: Povídky. Odeon, Praha 1990, s. 584.

„Окаянные дни“ (časopisecky 1925–1927).¹² Vrcholnými díly emigračního období jsou cyklus tragických milostných povídek „Темные аллеи“ (1937–1946) a rozsáhlá próza s autobiografickými rysy „Жизнь Арсеньева“ (1930, 1939 pátá část vyšla pod názvem „Лука“) (Bunin, Povídky, s. 586).¹³ Roku 1933 byla Buninovi, pokračovateli Turgeněva a Čechova, udělena Nobelova cena mimo jiné právě za tento román, ale také z politických důvodů; bylo jisté, že cenu si odnese Rus, rozhodovalo se mezi Buninem, Merežkovským a Aldanovem.¹⁴ Významná jsou rovněž „Воспоминания“ (1950), práce „О Чехове“ vydaná posmrtně (1955), „Освобождение Толстого“ (1937)¹⁵ o L. N. Tolstém či publicistický „Великий дурман“.

V sovětském Rusku se Buninova díla dostala na seznam zakázaných knih, zlepšení nastalo v letech 1926–1928, kdy spisovateli vyšlo několik svazků předrevolučních povídek,¹⁶ avšak dalších publikací se čtenáři dočkali teprve v roce 1956 (šlo o 5-ti svazkové sebrané spisy, v nichž však chyběla naprostá většina prací napsaných po roce 1917).¹⁷ V 60. letech se objevily sebrané spisy v devíti svazcích, v nichž se poprvé mohli sovětské čtenáři seznámit s některými pracemi porevolučními („Жизнь Арсеньева“; „Темные аллеи“; „Воспоминания“, ovšem s cenzurními škrty)¹⁸ a teprve roku 1989 přišla řada na nejnebezpečnější věci jako byly deníky z let 1918–1919 a „Окаянные дни“ (v plném znění však o rok později) (s. 692-93).¹⁹

Ve větší míře je svědectví o Buninově životě zachyceno mimo jiné v deníku Galiny Kuzněcovové „Грасский дневник“ (1967), v memoárech Věry I. Muromcevorové-Buninové „Жизнь Бунина: 1870-1906. Беседы с памятью“, v třech svazcích knihy „Устами Буниных“ (1977–1982; tři svazky; deníky I. A. Bunina a V. N. Muromcevorové-Buninové).²⁰

Autor je pochován na ruském hřbitově Sainte-Genevieve-des-Bois u Paříže.

12 E. Těšínová: Rusko se utrhlo ze řetězu. In: Literární noviny, 2007, č. 18, s. 10.

13 I. Bunin: Povídky. Odeon, Praha 1990, s. 586.

14 M. C. Putna: Rusko mimo Rusko. I. díl. Petrov, Brno 1993, s. 84-85.

15 Tamtéž, s. 87.

16 А. В. Блот: Из бунинских разысканий. III. „Под серпом и молотом“ (Бунин в советской цензуре). In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 686.

17 Тамtéž, s. 690.

18 Тамtéž.

19 Тамtéž, s. 692-693.

20 <http://www.vestnik.com/issues/2003/1112/vin/vinokur.htm>

III. K HISTORII REXLEXE BUNINOVY TVORBY

V této kapitole se výběrově seznámíme s tím, co dosavadní zkoumání v oblasti autorova díla přineslo. Máme na mysli náčrt různých možných pohledů. Půjde o práci N. V. Loščinské „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: *Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов.*²¹ a o stat' T. M. Dvinjatinové „Поэзия Ивана Бунина и акмеизм: Заметки к теме.“²²

V této kapitole vycházíme z odborných statí, které pro své interní potřeby přeložila z ruštiny autorka této diplomové práce.

Tradice a novátorství v Buninově díle

Loščinská ve své statí „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: *Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов*“ posuzuje práce čtyř badatelů z přelomu 60. a 70. let 20. století, které jsou věnovány tradici a novátorství v díle I. A. Bunina. Nalezneme v nich „snahu charakterizovat Buninovo pojetí světa, vývoj jeho stylu, specifikování žánru, vztah jeho poetiky k poetice symbolistů, snahu interpretovat témata prolínající se celou jeho tvorbou.“³ Zaměřují se na interpretace „věčných“ témat Buninovy tvorby.⁴

21 N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 731-749.

22 Т. М. Двинятиной: Поэзия Ивана Бунина и акмеизм: Заметки к теме. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 518-543.

3 N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 731. Citát do čeština přeložila autorka DP.

4 Tamtéž, s. 732.

Buninovy rané povídky

První prací je monografie „*Tvorba I. A. Bunina*“⁵ (1971) S. Kryžického, učitele rusistiky na Oberlinské univerzitě v Ohiu v USA⁶; autor v ní podle Loščinské zdůrazňuje Buninovu izolovanost v literárním procesu doby, kdy píše své rané povídky, a jeho nezačleněnost do společenského života státu⁷.

Kryžický periodizuje autorovu tvorbu takto: v raných pracích z let 1892–1909 vykreslil Bunin galerii lidových a provinciálních typů, povídky tohoto období však podle badatele nemají větší literární hodnotu, než soudobá tvorba autorů dnes již zapomenutých.⁸ Loščinská ve svém přehledu neuvádí, zda Kryžický ve své práci argumentuje konkrétněji a jestli, tak jakým způsobem, přesto lze proti jeho hypotéze postavit jména povídek jako „*Перевал*“, „*У истока дней*“ či „*Первая любовь*“. Kryžický pokračuje obdobím 1909–1912, v němž je vesnice zobrazována temnými barvami, což trochu kontrastuje s idylickým viděním rolnického tématu v prvních letech spisovatelovy dráhy. Co se týče žánru, je podle Kryžického jeho určení u Bunina poměrně složité. Próza „*Деревня*“ se mu jako i G. Struvemu jeví jako „velká freska“ anebo „dyptich“. Podstatou epicky ztvárněné povídky je sama vesnice, ukázaná prostřednictvím různých postav. V tomto díle vidí Kryžický mezník, kdy se Buninův styl začal odlišovat od dřívější tvorby.⁹

Léta 1912–1920 vidí Kryžický jako rozšíření horizontu povídek. Objevují se nová témata, hlavně městská („*Казимир Станиславович*“), ale i nový „filozofický“ obrat rolnického tématu (např. „*Князь во князьях*“, „*Господин из Сан-Франциско*“). Roste různorodost témat.¹⁰

Pokud jde o emigrantské období let 1920 – 1940, uvádí Kryžický, že úroveň Buninových děl se přinejmenším nesnižuje (spíše naopak), jak bylo často zmiňováno v

5 S. Kryzyski: *The works of Ivan Bunin*. The Hague-Paris, Mouton 1971. Poznámka převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 732, a zkrácena. Název monografie do češtiny přeložila autorka DP.

6 N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 732.

7 Tamtéž, s. 732.

8 Tamtéž, s. 733.

9 Tamtéž.

10 Tamtéž.

souvislosti se spisovatelovým opuštěním vlasti, které mělo působit negativně na hodnotu jeho další tvorby. Patří sem mimo jiné díla jako povídky „*Митина любовь*“ a „*Дело корнета Елагина*“, sborníky „*Краткие рассказы*“ a „*Темные аллеи*“, román „*Жизнь Арсеньева*“.¹¹

Kryžický konstatuje „krátkodobý vliv Turgeněva, Tolstého, Gončarova, Gorkého a Čechova na spisovatelovu prózu. Spolu s tím charakterizoval metodu Buninovy prózy jako blízkou naturalistické“¹², a to na základě povídek z let 1912–1914 pro přesnost a výraznost popisu (např. povídka „*Я все молчу*“). Zároveň přitom Bunin, jak Kryžický pokračuje, věrně následuje metodu francouzských parnasistů, jejich ideály chladu, lhostejné vyrovnanosti, neosobnosti při použití stylistických postupů francouzského naturalismu, hlavně Zoly.¹³ V poezii badatel spatřuje styčné body se symbolisty a zároveň z druhé strany s puškinskou formou zlatého věku, jak shrnuje Loščinská.¹⁴

Bunin a symbolismus

Další prací je referát „*Několik poznámek o stylu rané Buninovy prózy*“¹⁵ (1968), který pronesl T. Winner z Michiganské univerzity¹⁶ na VI. Mezinárodním sjezdu slavistů v Praze. Loščinská uvádí, že byl tento referát polemicky zaměřen jednak proti těm, kteří v Buninově próze viděli vliv symbolistů beze stop ruského realismu, jednak proti těm, podle nichž v spisovatelově díle spatřovali pouze literární tradice 19. století.¹⁷

Loščinská poukazuje na to, jak Winner uznává význam realistů pro Buninovu tvorbu a zároveň podtrhuje důležitost spisovatelova novátorství, které, stejně jako

11 Tamtéž, s. 733-734.

12 Tamtéž, s. 734.

13 Tamtéž.

14 Tamtéž.

15 Winner Thomas: Some remarks about the Style of Bunin's Early Prose// American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Mouton, 1968. Vol. II. S. 369-381. Poznámka převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 734. Název referátu do češtiny přeložila autorka DP.

16 N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 734.

17 Tamtéž, s. 734.

vztah se symbolismem, není podle badatele příliš prozkoumáno.¹⁸ Na novátorství spisovatele mají podíl, jak uvádí Loščinská v parafrázi slov T. Winnera, též postupy lyrické prózy, charakteristické pro ruské symbolisty.¹⁹ Od Loščinské se též dovíme, že Winner se v referátu hlásí ke stanovisku E. Wasioleka spočívajícího v tom, že „Buninova tvorba na přelomu století odrážela rozpory plynoucí z jeho přátelství, jak se symbolisty, tak s autory z okruhu nakladatelství Знание.“²⁰ „Spolu s tím podtrhoval T. Winner pevnost kontaktů se spisovatelem-znaňevcem a poukazoval na značné rozdíly mezi Buninem a symbolisty.“²¹ V Buninově tvorbě sice podle badatele, jak čteme ve studii N. V. Loščinské, „nenajdeme zjevné stopy experimentátorství, nadšení mlhavostí smyslu, všeho pronikajícího mysticismu a neobyčejné obraznosti tak typické pro symbolisty“²², nicméně něco společného Buninova tvorba s modernismem má.²³

Loščinská předkládá Winnerovy argumenty svědčící podle něj ve prospěch Buninova symbolismu: řada raných povídek se sbližuje s těmi symbolistickými tématem i jeho pojetím („Перевал“, „Велга“, „Туман“, „Белая лошадь“). Rovněž ty, které jsou prodchnuty lyrickou náladou, sugestivností a vyznačují se nepřítomností sociálního koloritu, badateli připomínají prózu symbolistů.²⁴ Třebaže Bunin, jak Loščinská parafrázuje Winnera, nesdílel mínění symbolistů o vrozeném vztahu mezi fonémy a jejich symbolickým smyslem (v duchu Rimbaudových „*Samohlásek*“ a Balmontova traktátu „*Поэзия как волшебство*“), neznamená to, že by nepřipisoval velký význam tonálnosti, tonalitě řeči; odtud pochází muzikálnost jeho prózy podmíněná vysokou koncentrací asonance a aliterace.²⁵ Také rytmizovanost, druhá zvláštnost Buninovy prózy, byla pro symbolisty charakteristická: podle Winnera, jak píše Loščinská, bývá rytmus Buninových próz nejčastěji založen na syntaktickém paralelismu, ale též na

18 Tamtéž, s. 734–735.

19 Tamtéž, s. 735.

20 Wasiolek Edward. The fiction of Ivan Bunin. A critical study (unpublished doctoral dissertation). Harvard university, 1954. P. 40. Poznámka převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 735.

21 N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 735. Přejata citace N. V. Loščinské.

22 Tamtéž.

23 Tamtéž.

24 Tamtéž.

25 Tamtéž.

jednoduchém syntaktickém výčtu.²⁶ Další stylistickou zvláštností, která byla vlastní ruským modernistům, jsou rétorické konstrukce v Buninových povídkách těsně po roce 1900 (např. „У истока дней“), které utvářely vzletný a vzrušený tón, shrnuje Loščinská slova T. Winnera.²⁷

Loščinská uvádí, že dle Winnerova mínění byla nedostatečně zpracována paralela mezi Buninem a jeho současníkem M. Proustem.²⁸ Ta je „podmíněna v první řadě magickou silou, jakou byla nadána minulost ve vidění světa obou umělců.“²⁹ Rozdíl mezi nimi vidí v žánru (krátké črty u Bunina, dlouhé romány u Prousta), zhuštěný metaforický jazyk u Prousta a vzácnost metafory u Bunina.³⁰

Závěrem Winner, jak píše Loščinská, uvádí, že „na přelomu století se Bunin odvrátil od tradiční vyprávěcí struktury a napsal řadu lyrických poém v próze, v nichž se projevují společné rysy se symbolistickou prózou.“³¹ Zároveň badatel dodává, že muzikálnost, sugestivnost a poetičnost Buninovy prózy jsou ve značné míře přejaté od Gogola, Tolstého, Gončarova, Turgeněva, kdežto kompaktnost, nesyžetovost a převládání lyrického tónu v Buninově tvorbě jsou rysy, jež pocházejí od Čechova.³² Dle našeho názoru je přejatost, obzvlášť takto široce pojatá, poněkud vágní a těžko prokazatelná. Rovněž se domníváme, že nelze hovořit o nesyžetovosti v Buninových povídkách, protože děj mají, třebaže nemusí být příliš rozvinutý.

Loščinská nakonec sumarizuje různá badatelská stanoviska týkající se tohoto tématu. Píše, že „podle některých badatelů byl Bunin symbolismem netknutý, podle jiných byl tento vliv silný. Někteří vědci vysvětlovali to, že si je poetika Bunina i symbolistů navzájem blízká, obecnými tendencemi vývoje uměleckého myšlení té doby, shodná témata estetickým hledáním, které pocházelo z protikladné, kontroverzní skutečnosti na přelomu 19. a 20. století. Sugestivnost obrazů, hlásková instrumentace, zvýšené vnímání sémantiky rytmu – to všechno bylo viděno jako součást poetiky jak realismu, tak modernistických tendencí. Přeměna žánrů v systému realistického a modernistického umění se rovněž vykládala jako projev krizového stavu epochy.“³³

26 Tamtéž, s. 735-736.

27 Tamtéž, s. 736.

28 Tamtéž.

29 Tamtéž.

30 Tamtéž.

31 Tamtéž.

32 Tamtéž.

33 Tamtéž, s. 737.

Aby bylo řešení této problematiky přesvědčivější, připomíná Loščinská poznámku K. D. Muratovové, že je třeba v první řadě ujasnit specifičnost symbolu u autorů realistického a symbolistického zaměření.³⁴

Buninova originalita záleží ve spojení tradice ruské klasiky a modernismu jeho současníků, jak shrnuje Loščinská zkoumání T. Winaera.³⁵

Bunin – ojedinělá postava ruské literatury

Dále Loščinská vybrala statě „*Paměť a minulost - téma v dílech Ivana Bunina*“ (1971) a „*Buninova koncepce smyslu života*“³⁶ (1972) z pera rusisty D. I. Richardse z univerzity v Exeteru v Anglii.³⁷ Základem jeho pohledu je Buninova ojedinělost a unikátnost v celé ruské literatuře, jak předesílá Loščinská.³⁸

Ve statí „*Paměť a minulost - téma v dílech Ivana Bunina*“, jak píše Loščinská, Richards uvádí, že „zvýšený Buninův zájem o minulost nebyl výsledkem zvědavosti... nebo historického romantismu, nýbrž byl spojen s podstatou Buninovy životní filozofie a tvorby.“³⁹ Pocit pohybu času je v jeho díle patrný všude; podle Loščinské nalézá Richards v mnoha Buninových dílech „archivní“ element.⁴⁰ Odvolává se na spisovatelovy výroky v lyricko-filozofických novelách 20. let a v románu „*Жизнь Арсеньева*“, tvrdí badatel, jak uvádí Loščinská, že člověk tu není jen výtvozem současného okamžiku, ale náleží i minulosti a někdy dokonce vládne

34 К. Д. Муратова: 1) Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.; Л., 1966. С. 209; 2) Реализм нового времени в оценке критики 1910-х годов// Судьбы русского реализма начала XX. века. Л., 1972. С. 160-162. Poznámka převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 737. Poznámka zkrácena autorkou DP.

35 Tamtéž.

36 Richards D. I. 1) Memory and time past: A theme in the works of Ivan Bunin// Forum for Modern Language Studies. 1971. Vol. 7. № 2. P. 158-162; 2) Bunin's conception of the meaning of life// The Slavonic and East European Review. 1972. Vol. 50. № 119. P. 153-172. Poznámka je převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 737. Název statí do češtiny přeložila autorka DP.

37 N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 737.

38 Tamtéž, s. 737.

39 Tamtéž, s. 738. Převzata citace N. V. Loščinské.

40 Tamtéž.

„vnitřní paměti“ nebo „paměti předků“.⁴¹ Loščinská dodává, že „tím vysvětloval badatel i Buninův pohled na výzvu umělce uskutečňovat „spojení mezi epochami“, bez čehož nelze pochopit smysl života.“⁴²

Jeden z hlavních motivů Buninovy tvorby, motiv vzpomínky, Richards, podle slov Loščinské, spojuje se spisovatelovým názorem na úlohu paměti v životě a tvorbě.⁴³ „Paměť brání člověka před neúprosností času a smrti. Věčný boj člověka se zapomenutím a snahou o nesmrtelnost se odráží, podle badatelova mínění, v povídkách „*Архивное дело*“, „*Сны Чанза*“, „*Надписи*“ a v dalších,⁴⁴ v nichž autor minulost poetizuje, shrnuje Loščinská⁴⁵. Současně paměť jasně osvětluje minulé události, čímž pro Buninovy hrdiny zviditelňuje smysl a význam prožitého života („*Худая трава*“, „*Холодная осень*“, „*Жизнь Арсеньева*“).⁴⁵ Podle autora statí je to právě „motiv vzpomínky, který vnáší do Buninových povídek jakousi, samotnému tématu minulosti vlastní „magickou auru“. Tak je, podle jeho názoru, poetická atmosféra „*Жизни Алексея Арсеньева*“ tvořena nejen rytmickým charakterem Buninovy prózy, ale i pečlivým výběrem detailů vzpomínaných momentů a komentáři autora.“⁴⁶, jak poznamenává Loščinská. V některých zobecněních absolutizoval vědec meditativní, introspektivní princip Buninovy životní filozofie, prožívání skutečnosti: umělce nezajímá historická přesnost, nýbrž nálada, vyvolaná v něm rozjímáním nad minulostí, podotýká Loščinská.⁴⁷

Ta, odkazující na K. D. Muratovovou⁴⁸, postrádá badatelovo porovnání historických pohledů Bunina s jemu současnými historiky a s filozoficko-estetickými názory tzv. „přechodné epochy“.⁴⁹

41 Tamtéž.

42 Tamtéž.

43 Tamtéž.

44 Tamtéž.

45 Tamtéž.

45 Tamtéž.

46 Tamtéž, s. 738-739.

47 Tamtéž, s. 739.

48 Takovýto obrat v pojetí osobitého Buninova „historismu“ je předložen ve statí K. D. Muratovové „Роман 1910-х годов. Семейные хроники“ (v knize: Судьбы русского реализма начала XX века. С. 115-117). Poznámka je převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 739. Část poznámky přeložila do češtiny autorka DP.

49 N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 739.

Ve stati „*Buninova koncepce smyslu života*“, jak předesílá Loščinská, jde Richardsovi o obecnější charakteristiku filozoficko-estetických názorů, na jejichž základě má být oceněna unikátnost Buninovy filozofie života v ruské literatuře 19.–20. století.⁵⁰ Tolstoj i Bunin, podle vědce, jak se dovíme v citaci Loščinské, „naléhavě „kladou otázku o smyslu bytí a oba hledají odpověď v mnoha sférách – v tolstojovství, v ortodoxním křesťanství, ve východních náboženstvích a filozofii, v lásce a umění.“⁵¹ Badatel, poznamenává Loščinská, „proti sobě postavil Buninův emocionální přístup k otázce po smyslu života jak v osobním, tak nadosobním plánu a racionální přístup Tolstého.“⁵² Buninovy názory, nezřídka vyjádřené v poetických obrazech východních náboženství, tak proto nevytvářejí filozofický systém a jeví se spíše jako „lyrické výlevy“, soudí Richards, jak čteme ve stati Loščinské.⁵³

Vědec, jak uvádí Loščinská, vidí v Buninovi „optimistického fatalistu“.⁵⁴ Fatalistu proto, že pociťuje předurčenost lidského osudu; optimistu, jelikož pozemský život je pro něj radostným prožíváním a proto, že si byl jist nadosobním významem lidského bytí, dodává Loščinská Richardsovo vysvětlení.⁵⁵ Badatel na základě výroků dochází k přesvědčení, že člověk se spisovateli jevil bytostí dualistickou sestávající z pólu pozemského, pomíjejícího a z pólu duchovního, „božského“, píše Loščinská.⁵⁶ Např. časté zobrazování smrti tak není výrazem Buninova pesimismu, a je doprovázeno prožíváním katarze (např. povídka „*Преображение*“), parafrázuje Loščinská vědcův názor.⁵⁷ Ve snaze člověka překonat smrt (poezií, uměním, vzpomínkou atd.) tkví dle spisovatele, jak se domnívá Richards, jedno z předurčení lidského života, čteme u Loščinské.⁵⁸

Loščinská podtrhuje, že badatel sledoval Buninovo dílo vně etických tradic ruské literatury a zdůraznil spisovatelův náhled na život, který podle něj postavil autora mimo základní linii ruské literatury 19.–20. století.⁵⁹ Loščinská závěrem podává

50 Tamtéž, s. 739.

51 Tamtéž. Citace ve zkrácené podobě převzata od Loščinské.

52 Tamtéž.

53 Tamtéž.

54 Tamtéž, s. 740.

55 Tamtéž.

56 Tamtéž.

57 Tamtéž.

58 Tamtéž.

59 Tamtéž.

Richardsovo shrnutí, v čem vidí badatel Buninovu unikátnost. Podle Richardse se „za složitou formou uvažování o nadosobním smyslu života skrývá radostná... jistota ohledně hodnotnosti a smysluplnosti lidského bytí, která se zdá téměř primitivní v kontrastu se složitým teoretizováním jiných ruských spisovatelů zadávajících tzv. „proklaté otázky“.“⁶⁰ Druhým momentem oddělujícím Bunina od realistů 19. století se dle badatele ukazuje protikladnost mezi Buninovým usilováním o osobní štěstí a názory většiny ruských spisovatelů, kteří viděli smysl života především v zřeknutí se svého „já“ ve prospěch politické, společensko-sociální, osvětářské či náboženské skutečnosti.⁶¹ Hlavní zájem není směřován k sociálním otázkám, ale k intimně-osobním a psychologickým prožitkům, což přispívá k identifikování Buninovy apolitičnosti, píše podle slov Loščinské Richards.⁶² Loščinská jako protiváhu uvádí názor sovětských literárních vědců, podle nichž svědčí Buninova pozornost zaměřená na hluboké vrstvy ruského života a národní charakter o spisovatelově obavě o osud Ruska i lidu.⁶³

Filozofická problematika v Buninově díle

Autorem následujících statí „*Eros a nirvana v Buninově umění*“⁶⁴ (1970), „*Vývoj Buninovy narativní techniky*“⁶⁵ (1970), „*Narativní tempo v Buninových pozdních povídkách*“⁶⁶ (1971) a „*Struktura a subjektivnost v Buninových raných „filozofických“ povídkách*“⁶⁷ (1971) je J. B. Woodward z univerzity ve Swansea ve Walesu. Loščinská

60 Tamtéž, s. 740-741. Citace převzata od Loščinské.

61 Tamtéž, s. 741.

62 Tamtéž.

63 Tamtéž.

64 Woodward James B. Eros and nirvana in the art of Bunin// The Modern Language Review. 1970. Vol. 65. № 3. July. P. 576-586. Poznámka je převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 739. Název statí do češtiny přeložila autorka DP.

65 Woodward James B. The evolution of Bunin's narrative technique// Scando-slavica. 1970. T. 16. P. 5-23. Poznámka převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 743. Název statí do češtiny přeložila autorka DP.

66 Woodward James B. Narrative tempo in the later stories of Bunin// Die Welt der Slaven. 1971. Jg. 16. H. 4. P. 383-396. Poznámka převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 745. Název statí do češtiny přeložila autorka DP.

67 Woodward James B. Structure and subjectivity in the early „philosophical“ tales of Bunin// Canadian Slavic

vidí podstatu Woodwardých prací v tom, že se badatel snaží vyvrátit tradiční mínění o konservatismu Bunina, o empiričnosti jeho prací, o nepřítomnosti filozofické problematiky, která je kompenzována popisným nadáním, v čemž navazuje na T. Winnera.⁶⁸

Stat' „*Eros a nirvana v Buninově umění*“, jak píše Loščinská, pojednává o filozoficko-estetické problematice; základní kontrast vlastní Buninově umění záleží podle Woodwarda v boji dvou protikladných principů umělcova pojetí života, srovnatelných s antinomiemi budhistické filozofie: erosem a nirvánou.⁶⁹ Eros se, jak uvádí Loščinská Woodwardovu myšlenku, „vymezuje „nezměrnou vnímavostí“ při Buninově prožívání skutečnosti, bohatstvím vjemů, „touhou po větším potvrzení“ svého „já“.⁷⁰ Nirvánou Woodward, jak čteme u Loščinské, rozumí snahu „vyjít z Řady“⁷¹, přestoupit hranice své osobnosti a rozplynout se v nekonečnu, což je vyjádřeno v lyricko-filozofické poémě „*Ночь*“ a v traktátu „*Освобождение Толстого*“.⁷² Tento konflikt lze však najít již v raném období spisovatelovy umělecké činnosti – např. v povídce „*Туман*“ (1901) v přání vypravěče splynout se všemi, kdo kdy žili; vedoucí motiv díla „*Освобождение Толстого*“ můžeme spatřit už v povídce „*Смерть пророка*“ v koncepci smrti jako radostného aktu sjednocení se Všemohoucím.⁷³

V souvislosti s tímto lze vidět v Buninově díle téma minulosti a téma cesty, seznamujeme se ústy Loščinské s badatelovým pohledem⁷⁴. Cyklus cestovních poém „*Тень птицы*“ se jeví jako usilování o „univerzalizaci“ svého „já“, ponoření „ega“ do „obecného“, o nadčasovou jednotu života vyjádřenou v duchovním a kulturním pokroku minulých pokolení.⁷⁵

„V emigraci se konflikt mezi „erosem“ a „nirvánou“ stal, podle Woodwarda, jednou

Studies. 1971. Vol. 5. № 4. P. 508-523. Poznámka převzata z: N. V. Loščinská: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960–1970-х годов. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 746. Název statí do češtiny přeložila autorka DP.

68 Tamtéž, s. 741.

69 Tamtéž, s. 741-742.

70 Tamtéž, s. 742.

71 Tento citát stejně jako citáty v předchozí větě jsou převzaty od Loščinské. Viz poznámka „*“ tamtéž.

72 Tamtéž.

73 Tamtéž.

74 Tamtéž.

75 Tamtéž.

z hlavních pružin Buninova umění“⁷⁶, píše Loščinská. Mezi filozofickým ideálem a pojetím lásky vidí badatel, jak poznamenává Loščinská, závislost; dvojí vztah Bunina k životu tak podmínil rozmanitost spisovatelova podání tématu lásky, které je hlavní v autorově tvorbě 20.–40. let.⁷⁸ Protiklad mezi oddaností zemi a s roky rostoucím vnímáním „Všemohoucná“ ovlivnil nejen filozoficko-estetické názory, ale i autorův styl, prezentuje Loščinská vědcovu myšlenku – změnil se vzájemný poměr předmětně-logického, konkrétního a abstraktně-metafyzického principu.⁷⁹ „V předrevoluční Buninově tvorbě převládal vztah k životu jako k nevysychajícímu prameni očarování a rozkoše, z čehož, uzavírá Woodward, pochází neobvyklá hmatatelnost, věcnost Buninova stylu, zveličená plastičnost a výraznost detailů“, píše Loščinská.⁸⁰ Ale i v těchto pracích se, často nepřímou, „cestou rozplynutí člověka v přírodě“, objevuje vira Bunina „v nevýznamnost individuálního života a osobnosti“.⁸¹

I přes Buninovu hlubokou antipatii k modernistickému umění lze podle Woodwarda, jak píše Loščinská, vidět ve spisovatelově tvorbě rostoucí stupeň abstrakce, a to již v některých předrevolučních dílech („*Братья*“, „*Господин из Сан-Франциско*“, „*Сын*“), která jsou závislejší na rozumových představách než na bezprostředních životních dojmech, což je odlišuje od realistické prózy 19. století, míní Woodward.⁸²

Ve stati „*Vývoj Buninovy narativní techniky*“ se podle Loščinské Woodward ohrazuje proti pojmání Buninova stylu, který se rozvíjel velmi dlouho, jako chladného a lhostejného, bez vášně.⁸³ Do roku 1910 charakterizuje jeho styl všeobjímající lyrismus, který sjednocuje masu různorodých detailů, dojmů, pocitů, jak míní Woodward. Spisovatelův odklon od syžetu podle něj vyzdvihl „harmonizaci vyprávění“, čteme u Loščinské.⁸⁴ Jednota tónu mohla být narušena nejjednodušší disonancí (v detailech, srovnáních, epitetech z povídek let těsně po roce 1900 neviděl vědec projevy logické nutnosti), s čímž souvisí estetický princip založený na přání spisovatele nerozdělovat „vážné“ a „neužitečné“, který odporoval lakonismu tolik

76 Tamtéž.

78 Tamtéž.

79 Tamtéž, s. 742-743.

80 Tamtéž, s. 743.

81 Citáty v této větě převzaty od Loščinské tamtéž.

82 Tamtéž.

83 Tamtéž.

84 Uvozovky převzaty od Loščinské tamtéž.

charakteristického pro pozdější Buninovu prózu, jak uvádí Loščinská Woodwardův názor.⁸⁵ „Деревня“ je podle badatelovy koncepce dílem přechodného období, ještě zde je prý přespříliš detailů, které brání kompaktnosti; stejně jako v raných povídkách zde podle jeho mínění není syžet ani psychologická analýza, ale objevuje se určitá „idea“ svědčící o zájmu o sociální otázky Ruska, píše Loščinská.⁸⁶

„Господин из Сан-Франциско“ se Woodwardovi jeví přechodem k novému, „vysoce uspořádanému“ stylu, nepodléhajícímu vlivu raného stylu; styl povídek z let 1916–1917 je podle něho ekonomičtější a výraznější („Легкое дыхание“), píše Loščinská.⁸⁷ Ve druhém období emigrantské tvorby (konec 30. a začátek 40. let) u Bunina dochází k syntéze detailního a lakonického způsobu umělecké charakteristiky, což dokládá na stylu povídek ve sborníku „Темные аллеи“, který se podle něj odlišuje od povídky „Легкое дыхание“ snížením kompaktnosti.⁸⁸ Badatel podle slov Loščinské dochází k tomu, že základní důraz se v pozdějších povídkách neklade tolik na detaily jako na tón, tvořený sumou detailů. Poetická atmosféra je tu, na rozdíl od raných lyrických miniatur, podrobena abstraktním ideám – ideji „fatální závislosti člověka na osudu“ a ideji „tragické krátkosti lásky a štěstí“.⁸⁹

Ve stati „*Narativní tempo v Buninových pozdních povídkách*“ se Woodward, jak uvádí Loščinská, zabývá problémem žánru, jehož „jedním rysem, kterým se odlišuje ruská povídka (od Gogolova období) od rozvoje tohoto žánru v Evropě, je vyzdvižení tradičně vedlejšího elementu novely – popisu – na první plán na účet tradičně základního elementu – syžetu. A tato kvalita ruské novely je nejvýrazněji představena právě v Buninově tvorbě...“⁹⁰ Mnoho badatelů, jak píše Loščinská, spatřovalo v lyrickém prvku Buninovy prózy vliv symbolismu, kdežto Woodward pokládá lyrismus za organickou součást Buninova uměleckého stylu, opíraje se o spisovatelovo tvrzení, že „poetický element je přirozeně vlastní krásné slovesnosti a to jak veršové, tak prozaické formě.“⁹¹ „Poetický princip Buninova životního názoru se projevil hlavně v

85 Uvozovky převzaty od Loščinské tamtéž, s. 743–744.

86 Tamtéž, s. 744.

87 Tamtéž.

88 Tamtéž.

89 Citáty převzaty od Loščinské tamtéž.

90 Tamtéž, s. 745.

91 Citát převzat od Loščinské tamtéž.

tom, že spisovatel sdílel názor Čechova na umění vytvoření novely jako na umění vytvoření celkové atmosféry“,⁹² tlumočí Loščinská badatelův názor. Z různorodých postupů, které Bunin používal k vytvoření „znepokojující“ atmosféry, v neposlední řadě patří variace vyprávěcího tempa, jež umělec uskutečňoval pomocí „popisných interludií“ a „modulací syntaxe“,⁹³ uvádí Loščinská. Dále shrnuje Woodwardovy myšlenky, podle něhož „změny vyprávěcího tempa přispívají ke vzniku dramaticky vypjaté atmosféry, jsou prostředkem charakteristiky psychického stavu hrdinů, odráží zvláštnosti Buninovy životní filozofie – vnímání nevratnosti času, uvědomování si nevyhnutelnosti tragických rozuzlení.“⁹⁴ V pozdních povídkách hrají důležitou úlohu i pauzy náhle zpřetrhávající děj („*Hamalu*“), nejsou tak např. přítomné události mezi začátkem a koncem, jak se seznamujeme u Loščinské s Woodwardovým pohledem.⁹⁵ „Díky pauzám dosahuje Bunin efektu prostorovosti. Pauzy v pozdních povídkách „zatemňují“ vztah mezi událostmi, vybízejí čtenáře k tomu, aby vymýšlel vlastní hypotézy, čímž dochází k rozšiřování hranic textu, pokud jde o smysl,“ tvrdí badatel, jak píše Loščinská.⁹⁶ „Pauzy a alogické kontrastní přechody vnášejí do povídek právě ten moment iracionálnosti rozrušující logickou následnost a vztah mezi událostmi, který odpovídá Buninově koncepci iracionální podstaty lidského bytí.“⁹⁷ V souvislosti s tím lze, podle badatele, vydělit základní princip Buninových povídek - „mozaikovost“ nebo „segmentárnost“, dodává závěrem Loščinská.⁹⁸ K tomu lze podle nás dodat, že jestliže tato teze platí, pak ne pro povídky 20. let, protože v nich je vše provázané, což vyplývá rovněž z našich analýz v další kapitole.

Další Woodwardovou statí je „*Struktura a subjektivnost v Buninových raných „filozofických“ povídkách*“. Na podkladě různorodých forem si lze povšimnout neustálého aplikování jistého principu kompozice, což přispívá k osobitému charakteru Buninovy tvorby, prohlašuje badatel, jak čteme u Loščinské.⁹⁹ Jde podle něj, jak píše Loščinská, o „segmentovou strukturu“ neboli „techniku bloků“, sjednocení syntakticky a sémanticky nezávislých elementů proto, aby se určitý efekt vyloupil z jejich

92 Tamtéž.

93 Tamtéž.

94 Tamtéž.

95 Tamtéž.

96 Tamtéž, s. 745-746.

97 Tamtéž, s. 746.

98 Tamtéž.

99 Tamtéž.

bezprostředního vzájemného působení.¹⁰⁰ V jiném plánu se dle Woodwarda jedná o „odraz uměleckého myšlení autora: jeho sklon zjevovat smysl sugestivní silou konfrontace a také modernistickým odvrácením se od nepokrytě důsledné logiky tradičního vyprávění s jeho ústupky čtenářově pasivitě.“¹⁰¹ „Do určité míry je v Buninově díle princip „segmentárnosti“, jehož si všímá Woodward, shodný se syžetovou technikou, kterou analyzoval švédský profesor N. O. Nilsson v řadě Čechovových pozdních povídek,¹⁰² všímá si Loščinská. Tato technika závisela na tom, že oba spisovatelé, míní Woodward, proklamovali odměřenost a objektivnost vyprávění, vyzdvížení potřeby čtenářovy aktivity, píše Loščinská.¹⁰³ Dále uvádí rozdíl v pojetí obou vědců. Ten je podle ní v tom, že očima Nilssona je podstata „techniky bloků“ v Čechovových povídkách v nejednotnosti struktury, kdy každá část vyprávění vyžaduje vlastní stylový výraz, přestože jsou v důsledně zachovaném jediném tónu. Kdežto u Bunina nejde, podle badatele, o „stylové smíšení“, ale o „spojení“ nezávislých fragmentů vyprávění, které se nacházejí na jakékoli úrovni díla – od výstavby jednotlivých vět (při oslabení syntaktických vztahů souvětí) až po organizaci syžetových jednotek, jak píše Loščinská.¹⁰⁴ S pojetím „segmentů“ v Buninových raných „filozofických“ povídkách nemůžeme souhlasit, podle nás je vše v textech propojeno a vyplývá jedno z druhého jako např. v povídce „Перекар“, již se zabýváme v následující kapitole.

Závěrem Loščinská hodnotí přístupy jednotlivých badatelů. Tvrdí, že „lze stěží mluvit o přímých paralelách mezi „budhistickými pravdami“ nebo ideami Schopenhauera a filozofickými názory autora.“¹⁰⁵ Lépe se podle ní k problému týkajícího se kořenů Buninovy filozofie staví Richards, jenž připomíná, že v Buninových povídkách se nacházejí citáty z Bible a Nového zákona, Koránu, Talmudu, sanskrtských sůter a obrazy z egyptské a řecké mytologie.¹⁰⁶ Richards, jak uvádí Loščinská, dochází k závěru, že je „nemožné říct, nakolik Bunina tato stará

100 Tamtéž.

101 Tamtéž.

102 Viz poznámka „***“ tamtéž.

103 Tamtéž, s. 745-746.

104 Výrazy v uvozovkách převzaty od Loščinské tamtéž, s. 746.

105 Tamtéž, s. 747.

106 Tamtéž.

náboženství ovlivnila a na kolik byla v souladu s jeho vlastními názory.“¹⁰⁷ Woodward navíc nebere v úvahu specifickou vývoje idealistických učeních v Rusku konce 19. a začátku 20. století a jejich míru vlivu na spisovatele, s čímž souvisí podle Loščinské Woodwardovo nahlížení na povídky roku 1913 („*Иоанн Рыдалец*“, „*Лирник Родюш*“, „*Я все молчу*“) prizmatem existencialismu, což není podle mínění Loščinské úplně přesné.¹⁰⁸ Dále není, podle mínění Loščinské, prezentovaná idea evoluce Buninova chápání světa od meditativního, pozorovacího prožívání skutečnosti raného období k pojetí tragického principu života, pohrouženosti do všeobjímajících problémů smrti a tragické skutečnosti lidské lásky v západní kritice nová a vystihuje jen část Buninovy osobitosti.¹⁰⁹ Za schématickou pokládá Loščinská Woodwardovu snahu dát Buninově stylovému vývoji jeden směr. Jeho základní koncepce je založena na představě o postupném zesilování metafyzických a iracionálních elementů v Buninově chápání a zvýšení úrovně abstrakce v jeho tvorbě.¹¹⁰ Celkově, shrnuje Loščinská, viděli angličtí a američtí badatelé blízkost mezi metodou Bunina a metodou klasického realismu poloviny 19. století; ten byl podle nich blízký naturalismu (francouzskému a dokonce italskému), modernistům (ruským symbolistům, Proustovi, Joyceovi).¹¹¹ Loščinské zde chybí opačné pojetí, podotýká, že na realismus Bunina lze hledět i jako na jev konkrétně-historický, který má mnoho společných typologických rysů s realismem pozdního Tolstého, Čechova, s literaturou kolem skupiny „Знание“, s tvorbou prozaiků desátých 20. století, jako byli Zajcev a Šmeljov.¹¹²

Buninova poezie a akmeismus

Autorkou další začleněné statí „*Поэзия Ивана Бунина и акмеизм: Заметки к теме*“ je T. M. Dvinjatinová. Přestože z hlediska literární historie nemají spolu akmeisté a Bunin příliš společného, vidí Dvinjatinová přínos své studie založené na srovnání poetiky akmeistů a Bunina v poukázání na důležitou zvláštnost literárního

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 747-748.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 748.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž, s. 749.

¹¹² Tamtéž.

vývoje let 1910–1920.¹¹³

V období let 1900-1910 se psalo o Buninových verších poměrně často a kladně, jak píše Dvinjatinová. Někdy až s úctou, kritici různých estetických názorů v něm viděli jednoho z nejpřednějších ruských básníků, archaického (Brjusov), ale důstojného a přísného „ochránce tradic“, „neličeného lyrika, citlivě zachycujícího rodnou přírodu“ (Izmajlov), dalekého cílům a zájmům současné (modernistické) poezie.¹¹⁴ Pravděpodobně první ostrá kritika Buninovy poezie pocházela z úst Gumiljova (nazval ho epigonem naturalismu) roku 1910, tedy ještě z předakméistických pozic; je možné, že Gumiljov převzal negativní vztah od Brjusova, pro nějž byly Buninovy verše nepotřebné a hlavně nudné, jak čteme u Dvinjatinové.¹¹⁵ Gumiljovovo mínění se pak stalo standardním úsudkem všech, kdo byli nějak spjati s akméismem – Mandelštama i Achmatovové; a priori Bunina odsuzovali.¹¹⁶ Achmatovová, jak uvádí Dvinjatinová, osobně vůči Buninovi zaujatá kvůli jeho útočnému epigramu „Поэтесса“, o něm mluvila, jen když byl iniciátorem rozpravy někdo jiný; kategoricky prohlašovala, že ho nemá ráda, verše za nic nestojí a hodí se tak pro způsobné a uhlazené publikum, třebaže jeho prózu oceňovala.¹¹⁷ Tyto špatné osobní vztahy mezi spisovateli svědčí o literární stranickosti a skryté řevnivosti, píše Dvinjatinová opírajíc se o slova B. Kuzina.¹¹⁸ Bunin akméisty v podstatě nezajímal, čteme u Dvinjatinové; přesto v prehistorii akméismu Buninovu stopu najdeme – Narbut mu věnoval jednu ze svých raných básní („Онёнки“), Anněnskij nazývá básníka Kriviče vášnivým, výjimečným obdivovatelem Bunina. Dvinjatinová se rovněž domnívá, že sousedství veršů věnovaných Nabokovem jak Buninovi, tak Gumiljovovi či spojení mandelštamovské a buninovské vrstvy v poezii Tarkovského může svědčit o nějakých společných rysech.¹¹⁹ Dvinjatinová bohužel v tomto případě do své stati nezačlenila ukázky, ani neozřejmila, v čem lze spatřovat spojení mandelštamovského a buninovského prvku v poezii Tarkovského, což čtenáři znemožňuje vytvořit si polemický názor.

113 T. M. Dvinjatinová: Поэзия Ивана Бунина и акмеизм: Заметки к теме. In: И. А. Бунин: Pro et contra.

Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 518.

114 Tamtéž, s. 518-519.

115 Tamtéž, s. 519-522.

116 Tamtéž, s. 520.

117 Tamtéž, s. 520-521.

118 Viz poznámka „**“ tamtéž, s. 522.

119 Tamtéž, s. 522-523.

„Buninův vztah k akméistům je paradoxní,“¹²⁰ tvrdí Dvinjatinová – také si jich nevšímal, ovšem spíš v zápalu boje a z rozčilení „novou poezií“ jako takovou. „Největší rozruch způsobil svým projevem k jubileu novin „Русские ведомости“ roku 1913,“¹²¹ pokračuje badatelka. Uprostřed jevů, které zničily ruský jazyk a ztratily vztah ke skutečnosti, uvedl adamismus a akméismus; proslov vyvolal nejednoznačné reakce, píše Dvinjatinová.¹²² I po letech nevynechal příležitost, aby se přímo či nepřímo neobořil na někoho ze symbolistů, obzvláště těch mladších (Blok, Bělyj), doplňuje badatelka na základě Bachrachovy vzpomínky.¹²³ Ten dále vzpomíná na Buninovu lhostejnost k básním Achmatovové, nezáměr o Mandelštama, Pasternaka, odvracení se od Cvetajevové.¹²⁴ Na obou stranách byl patrný nedostatek opravdového zájmu, jeden druhého vidí za hranicemi toho, co nazývají poezií, píše Dvinjatinová. „Akméisti ve svém vztahu k Buninovi vystupují jako symbolisti (Gumiljov roku 1910), Bunin také neodděluje akméisty od symbolistů, konflikt mezi nimi je charakteristickým příkladem vztahu mezi „starou“ a „mladou“ literaturou na počátku 20. století,“¹²⁵ shrnuje Dvinjatinová.

V desátých letech se v literární kritice jména Bunina a akméistických básníků objevila vedle sebe v kontextu rozpravy o „neorealismu“ a „neoklasicismu“, které byly nahlíženy jako dvě strany jednoho procesu, probíhajícího v poezii postsymbolistického období, uvádí Dvinjatinová.¹²⁶ „Neorealismem“ se přitom myslí buď „realismus nového typu“ (následující etapa vývoje modernismu), anebo „naturalismus“, vysvětluje badatelka.¹²⁷ „Neoklasicismus“ se stýká s „neorealismem“ v jeho prvním pojetí (etapa modernismu) a Dvinjatinová ho vykládá jako jakési projasnění duchovních snah symbolismu, v němž je zvláštní úloha přidělena puškinskému principu („neoklasicismus“ často vystupuje jako synonymum „puškinismu“); bývá chápán jako naroubování puškinské harmoničnosti na západoevropský modernismus,

120 Tamtéž, s. 523.

121 Tamtéž.

122 Tamtéž.

123 Tamtéž, s. 524. Viz též „*“ tamtéž.

124 Tamtéž. Viz též „**“ tamtéž.

125 Tamtéž.

126 Tamtéž, s. 525. Slova „neorealismus“ a „neoklasicismus“ v celém úseku „Buninova poezie a akméismus“ přejímáme v uvozovkách, jako tomu je i ve stati T. M. Dvinjatinové.

127 Viz poznámka č. 126. Ostatní uvozovky ve větě, k níž odkazuje poznámka č. 127, jsou též převzaty ze stati T. M. Dvinjatinové. Tamtéž, s. 525.

ve svých počátcích disharmonický, doplňuje vědkyně.¹²⁸ „Neorealismus“ ve svém druhém pojetí („naturalismus“) se tedy s „neoklasicismem“ nekryje a Dvinjatinová uvádí, že akméismus měl tedy dvě polohy – v první šlo o „překrásnou jasnost“, v té druhé o naturalismus a tíhnutí ke všemu pozemskému v duchu Narbuta a Zenkeviče.¹²⁹ Podle slov badatelky lze shodné body s tvorbou Bunina nalézt na obou těchto pólech.¹³⁰ Body, na které dobová kritika (Lvov-Rogačevskij) poukazovala jako na momenty společné, resp. protichůdné, jsou souvztažnost s tradicí, vymezení metody, literární pozice, společné směřování tvůrčí cesty, vztah k básnickému jazyku.¹³¹ Navíc poezie akméistů (třebaže povrchní) i Bunina je Lvovem-Rogačevským nahlížena jako součást jediného a obecného pohybu literatury od Valerije Brjusova k poezii Ivana Bunina, třebaže Gumiljov a zčásti i Mandelštam jsou v mnohém zavázáni Brjusovovi a ne Buninovi, jak kontruje badatelka.¹³² Brjusov a Bunin vystupují v této kritice spíše jako nějaké znakové, klíčové postavy – první symbolismu/romantismu, druhý realismu/klasicismu, tvrdí Dvinjatinová.¹³³ Bunin vrátil poezii Puškinovu jasnost a strohou zdrženlivost, ukázal sílu ruského jazyka, „pozval básníka k zemi...“¹³⁴, objevují se tu „počátky nového realismu čerpajícího ze symbolismu“¹³⁵, napsal Lvov-Rogačevskij, dovídáme se ze stati T. M. Dvinjatinové pohled soudobého kritika. Paradoxní ovšem je, že „akméistické“ tendence byly mnohem více vyjádřeny a také výrazněji vnímány na pozadí celkového literárního procesu, než pokud jde přímo o Buninovy konstanty, píše Dvinjatinová.¹³⁶ Toho, že s akméismem se do popředí dostává realismus/neorealismus, si všimli kritici různých estetických názorů a na jejich pozici záviselo pouze kladné (Něvedomskij) či záporné (Šeršeněvič, Brjusov) hodnocení této skutečnosti.¹³⁷ Dvinjatinová shrnuje, že pro samotné akméisty byla otázka jejich pozice v tehdejšímu systému uměleckých stylů a směrů (symbolismus a futurismus, dekadence a realismus, realismus „měšťácký“ a „neorealismus“) složitá; akméismus se záhy stal básnickým systémem vyznačujícím se velkou různorodostí a

128 Viz poznámka č. 127 tamtéž.

129 Tamtéž.

130 Tamtéž.

131 Tamtéž, s. 526-527.

132 Tamtéž.

133 Viz poznámka „*“ tamtéž, s. 527.

134 Tamtéž.

135 Tamtéž, s. 526. K tomu viz poznámku „****“.

136 Tamtéž, s. 527.

137 Tamtéž, s. 528.

různými orientacemi.¹³⁸

Podle Dvinjatinové je vidět, že polemika kolem akméismu měla typologický charakter. Kritika v té době (1913–1914) cítila potřebu akméismu ukotvit v rámci tehdejších směrů v konkrétní historicko-kulturní situaci, jak píše badatelka.¹³⁹ Uvádí, že zásadní se stala koncepce Žirmunského vycházející ze statí z let 1916–1922. Kritik, jak upozorňuje Dvinjatinová, přejal a rozvinul tezi o vyzdvižení/návratu realistického směřování v poezii díky akméismu, a jevu, který představoval akméismus, dal obecnější název – klasicismus. Takto mohly být symbolismus a akméismus dány proti sobě do protikladu jako „romantický“ a „klasický“ typ umění.¹⁴⁰ Zřeknutí se chronologie zbavilo akméismus nálepky vypovídající o návratu do minulosti, uvádí badatelka a dodává, že kromě toho dovolil typologický přístup neaktualizovat složitou otázku, v jaké míře je akméismus součástí obecně modernistického směřování, a v jaké ho překonává (a jestli).¹⁴¹

„Co Bunina hlavně proslavilo jako pokračovatele klasických tradic, byly jeho krajinomalebné básně. A obzvláště ony představují oblast Buninovy poezie, která představuje hlavní nesoulad jeho poezie s poezií akméistů a s modernistickou poezií celkově,“ podotýká Dvinjatinová¹⁴². „Krajinomalba, kterou Bunin navazoval na básnickou kulturu 19. století, zůstala i na začátku 20. století žánrem „čisté poezie“. Avšak teď už základním protikladem přírodní lyriky nebyla městská lyrika (příklad Fet – Někrasov), jejíž představitelé kritizovali „přírodní“ lyriky z pozice realismu, nýbrž modernistická „já-lyrika“, z jejíhož pohledu se klasická krajinomalba pojímala jako oblast realistického, „zdravého“ umění,“¹⁴³ píše badatelka. Nicméně u Bunina najdeme ještě dva významné tematické bloky – verše napsané pod dojmy z dlouhých cest na Východ (geografické motivy se v nich mísí s historickými: exotika, historie, mytologie; „Гробница Рахили“, „Иерусалим“ a mnoho dalších); druhý typ se vyznačuje básněmi se stejným principem výstavby kompozice a syžetu, „novelistickou

138 Tamtéž.

139 Tamtéž, s. 528-529.

140 Tamtéž, s. 529.

141 Tamtéž, s. 530. K typologickému charakteru polemiky kolem akméismu podrobněji viz T. M. Dvinjatinová: *Поззия Ивана Бунина и акмеизм: Заметки к теме*. In: И. А. Бунин: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, s. 528-531.

142 Tamtéž, s. 531.

143 Tamtéž.

kompozicí“ („*Одиночество*“ atd.).¹⁴⁴ „Tyto dvě oblasti jsou místem setkání Buninovy poezie s akméistickou – exotickými a historicko-kulturními básněmi má Bunin blízko ke Gumiljovovi a Mandelštamovi, „novelistickými“ k Achmatovové,¹⁴⁵ uzavírá Dvinjatinová.

Východní téma hrálo v Buninově poezii hlavní roli v letech 1903–1912, není to tedy jen Gumiljov, u koho se objevuje na začátku století orientální téma, poznamenává badatelka.¹⁴⁶ Dodává, že u Bunina jde o básně spjaté se světem islámu, o anticky/řecky, starozákonně, novozákonně, egyptsky, indicky, iránsky a chaldejsky orientované básně, další verše nejsou lokalizované, ale je v nich zjevný východní kolorit (přírodní a rostlinné rysy).¹⁴⁷ Za povšimnutí podle Dvinjatinové stojí, že „zatímco hlavním exotickým místem v Buninově próze je Indie („*Братья*“, „*Сны Чанга*“), v poezii a stejně tak v dokumentární próze („*Тень птицы*“ a další) jde o Blízký východ, který se při své různosti... jeví jako jednotný kulturně-matafyzický prostor.“¹⁴⁸ Kromě toho jsou další básně s tímto tématem svázány společnou obrazností a životní filozofií, tvrdí badatelka. Dodává, že v tomto období se objevují četná témata „hvězdná“ a „mořská“, která sehrála klíčovou roli ve formování Buninova panteismu; a v těchto letech napsal řadu náboženských básní („*Слепой*“, „*Океан под ясной луной...*“ atd.); pro srovnání, evropských syžetů je v tomto období daleko méně.¹⁴⁹

Rozdíl mezi Buninovou a symbolistickou poezií badatelka demonstrovuje na básni zpracovávající syžet ze skandinávské mytologie. Brjusovova varianta „*Бальдеру-Локи*“ (1904) je „biografická, přesněji autobiografická, a to kontextově i situačně.“¹⁵⁰ Loki, dovídáme se od Dvinjatinové, postava s ďábelskými rysy, představuje Brjusova, světlý Balder, oblíbenec bohů, má být Bělýj; báseň obsahuje i prorocký a „magický“ moment ve vyústění básně, které si Brjusov přeje: „černý mág“ Brjusov je postaven proti „bílému mágu“ Bělému a vítězí nad ním.¹⁵¹ „Mytologický syžet... je jen doplňující ilustrací k životní situaci autora, jehož lyrické „já“ má centrální funkci,¹⁵²

144 Tamtéž.

145 Tamtéž.

146 Tamtéž.

147 Tamtéž.

148 Tamtéž.

149 Tamtéž, s. 532-533.

150 Tamtéž.

151 Tamtéž.

152 Tamtéž.

čteme u Dvinjatinové; setkáváme se tak s prolínáním umění a života proklamovaného právě symbolisty. Buninova báseň „*Бальдер*“ vznikla podle všeho v roce 1906, ale spisovatel ji datoval rokem 1904 se snahou zamaskovat fakt, že zde vystupuje jako postsymbolista, uvádí badatelka.¹⁵³ „Jeho verše mohly být svéráznou odpovědí, hlavně stylistickou, na tou dobou již otištěnou Brjusovovu báseň,“¹⁵⁴ čteme u Dvinjatinové. Na rozdíl od Brjusova tu nejsou autobiografické momenty, stejně jako v ostatní Buninově historicko-kulturní lyrice nenajdeme rysy „románu o Buninovi,“¹⁵⁵ dodává badatelka. „Ztotožnění autora a mytologického hrdiny, což je charakteristické pro Brjusovovu poezii celkově, se tu nerealizuje; syžet má hodnotu sám o sobě a není metaforický,“¹⁵⁶ vysvětluje Dvinjatinová a doplňuje: „Obraz slunce (Balder), jeden z hlavních u Bunina, není v básních „pohanského“ okruhu jen kladnou stranou opozice, nýbrž vystupuje jako samostatná, nezávislá síla, svázaná s absolutnem...“¹⁵⁷ Přesto nejsou Buninovy exotické texty tak průzračné, jak se může zdát při srovnání se symbolistickými obrazy, píše badatelka.¹⁵⁸ Jedním ze způsobů „zatemnění“ smyslu je podle ní přítomnost značné vrstvy neznámé exotické slovní zásoby – exotické reálie („хамсин“, „мастика“) či vlastní jména („Ковсеп“, „Скутари“); nepřekládají se ani nevysvětlují, takže bez dodatečného komentáře je dost obtížné text pochopit, míní badatelka.¹⁵⁹ „ Díky exotismům dochází k zapojení mnohověkových tradic a svatých textů, Buninova východní poezie je plná citátů z Koránu, jež jsou ponechány rovněž bez objasnění, z Bible, legend a mýtů,“¹⁶⁰ čteme dále. „Často se v básních reflektují strukturní a stylistické zvláštnosti citovaného pramene,“¹⁶¹ píše badatelka (např. biblické navazování pomocí „i“); Bunin tak podle vědkyně začleňuje nejen obsah, ale i formu textů dané kultury do svých básní. „Některé exotické verše jsou založeny výhradně na monologu citované kultury („*Потоп*“, „*Источник звезды*“), některé na monologu autora, který se s ní seznamuje („*Помня*“, „*Цейлон*“), a jenom v takovém kontextu se v Buninových básních objevuje lyrické „já“ autora,“¹⁶² píše Dvinjatinová.

153 Tamtéž, s. 534.

154 Tamtéž.

155 Tamtéž.

156 Tamtéž, s. 535.

157 Tamtéž.

158 Tamtéž.

159 Tamtéž.

160 Tamtéž, s. 535-536.

161 Tamtéž, s. 536.

162 Tamtéž.

„Bunin si nikde, ani ve verších ani v próze, neklade za úkol učinit jasnějším ten nebo onen exotický syžet tím, že by k němu hledal paralelu ve světě, jenž by byl čtenáři známý,“¹⁶³ dodává badatelka; neznámé podle ní hovoří samo za sebe, ve svém jazyce, použité syžety jsou samostatné, jejich hodnota nezávisí na osobním zaměření autora. „Básník přestává rozšifrovávat to, co je pochopitelné jemu tím, co je pochopitelné všem (srov. Brjusovovy komentáře k vlastním básním),“¹⁶⁴ shrnuje Dvinjatinová.

V těchto rysech Buninovy exotické poezie spatřuje badatelka paralelu v přístupu k exotickým kulturám, jaký demonstrovali ve svých verších Gumiljov a Mandelštam.¹⁶⁵ Symbolisti vnášeli do exotické kultury svoji ideologii, kdežto pro akméisty i Bunina se exotické kultury samy stávaly důležitými principy vidění světa (Afrika u Gumiljova, Helada u Mandelštama, mysticismus a psychologické objevy u Bunina), uvádí Dvinjatinová.¹⁶⁶ Exotika se tu jeví jako samostatný umělecký svět, který je jakoby vetknut do ruské poezie výše jmenovaných autorů, podotýká badatelka a jejich texty se podle ní daleko méně orientují na evropskou kulturu, než exotické texty symbolismu, přerušují ruskou básnickou tradici záležející v evropocentrismu.¹⁶⁷ Paradoxní je, že z tohoto pohledu básnické deklarace akméismu ukazují na stopy symbolistického vlivu, dodává Dvinjatinová.¹⁶⁸

Na Bunina i Achmatovovou měla velký vliv psychologická próza 19. století, píše badatelka.¹⁶⁹ V poezii Achmatovové si můžeme povšimnout prudkých duševních prožívání, v řadě básní se rozvíjí jakoby celý román, jehož hrdinkou je současná žena, jak si povšiml Brjusov (1912).¹⁷⁰ Teze o novelistickém charakteru jejích básní je jednou z hlavních v Žirmunského pracích a stala se základem studií mnoha dalších autorů; mezi autory, kteří měli mít na básnířku vliv, se uvádí Tolstoj („*Anna Karenina*“), Turgeněv, Dostojevskij, Gogol, ale i básnická novelistická klasika (Puškin, Lermontov, Ťutčev, Někrasov).¹⁷¹ Sama Dvinjatinová staví její básně pro jejich směřování k lakonismu a energii výrazu vedle poetické novely Čechova a

163 Tamtéž.

164 Tamtéž.

165 Tamtéž, s. 536-537.

166 Tamtéž, s. 537.

167 Tamtéž.

168 Tamtéž.

169 Tamtéž.

170 Tamtéž.

171 Tamtéž, s. 538.

Bunina.¹⁷² Podle badatelky odpovídá formální stránka tématu milostně-psychologických veršů, jejichž základem je milostné drama, které mají v rané poezii Achmatovové vedoucí úlohu.¹⁷³ V Buninově poezii je množství takovýchto textů omezeno, jak Dvinjatina píše, nicméně právě „novelistickým“ básním a jim blízkým psychologickým portrétům („Няня“, „На плющих“, „Художник“, „Последние слезы“, „Дедушка“ atd.) patří podle ní velký podíl na nazírání Bunina jako básníka nového umění, umění 20. století a na rozpoznání rysů „realismu nového typu“ v jeho tvorbě.¹⁷⁴

Dvinjatinová tvrdí, že „rysy „realismu nového typu“ přitom vznikaly nejen vlivem prózy, počítaje v to prózy samotného Bunina, ale i jako výsledek vlivu a vývoje žánru balady. V Buninově poezii najdeme rovněž texty čistě baladického typu („Терем“, „Горе“, „О Петре-разбойнике“, „Два голоса“ a další),¹⁷⁵ a podle Dvinjatinové, resp. O. N. Vladimirova se jedná o převládající žánr v Buninově poezii desátých let.¹⁷⁶ Hlavními „novelistickými“ rysy jsou *syžet* a *psychologismus*, což odlišuje dané básně Bunina i Achmatovové jak od Buninovy přírodní lyriky, tak od mnohých obrazů symbolistické poezie, vysvětluje Dvinjatinová.¹⁷⁷ K postupům svědčícím o rozvíjení syžetu podle ní patří 1) osobitá nerovnoměrnost v rozvedení syžetu, kdy se některé kroky jeví být vypuštěné a vyrozumívané jen z kontextu, jiné jsou představeny pouze zběžně, a pár některých, na první pohled vybraných téměř náhodně, se ukáže být syžetově významovými uzly, na nichž je založeno rozvíjení celého textu.¹⁷⁸ U Bunina výše popsané demonstrují mimo jiné básně „Одиночество“, „Мы встретились случайно, на углу...“, „Чужая“, „Дядька“, „Балагула“.¹⁷⁹ V souvislosti s tím v „novelistických“ básních prudce roste 2) různorodost sémantické a emociální zatíženosti různých částí samotného textu, zvýšení významu jeho posledních řádek, nebo dokonce posledních slov, doplňuje badatelka.¹⁸⁰ „Pro poezii Anny Achmatovové jsou pointy jedním z hlavních poznávacích znamení, u Bunina jich najdeme daleko

172 Tamtéž.

173 Tamtéž.

174 Tamtéž, s. 538-539.

175 Tamtéž, s. 539.

176 Tamtéž. Viz též poznámku „**“ tamtéž.

177 Tamtéž. Výrazy zde i dále vyznačené kurzívou přebíráme od T. M. Dvinjatinové.

178 Tamtéž.

179 Tamtéž.

180 Tamtéž, s. 539-540.

méně¹⁸¹ („*Мы встретились случайно, на углу...*“, „*Рыбачка*“). „*Syžetové a psychologické* zatížení nesou dialogy, které jsou opět častější u Achmatovové. Bunin ve svých „*novelistických*“ básních používá redukováný dialog (texty, v nichž má dialog strukturní funkci, nejčastěji tíhnou k baladám)¹⁸² – vnitřní monolog („*Одиночество*“, „*Песня*“), repliku směřující k mlčícímu partnerovi konverzace („*Новый год*“), kvazidialog – dialog s někým třetím („*В первый год*“, „*Дядька*“), neverbální komunikaci – gesta apod. („*Мы встретились случайно, на углу...*“).¹⁸³ Podle badatelky se *psychologická* napjatost popisované situace projevuje uměleckou konkretizací, v níž hlavní místo zaujímá specifický *dramatický detail*.¹⁸⁴ Tradičně v poezii převládá *lyrický detail*, který je podán skrze *vnímání* člověka, jehož vnitřní svět se zobrazuje, vykládá Dvinjatinová a dodává, že kromě toho je básnickému textu vlastní ještě jeden typ.¹⁸⁵ „Když není čtenáři přístupný vnitřní svět postavy sám o sobě, můžeme na něj usuzovat z jednání postavy. Potom tedy není řeč o detailu něčeho, co *vnímá* člověk, nýbrž o detailu toho, co onen člověk *vykonává*,“¹⁸⁶ jde pak podle ní o gesta, repliky, jednání. V prvním případě se setkáváme s *impresionistickým, dostředivým* detailem, ve druhém jde o detail *expresionistický, odstředivý*.¹⁸⁷ Dvinjatinová dodává: „A jelikož v lyrice obvykle převládá impresionistický dostředivý detail, pak jakékoli četnější použití detailu druhého typu je samo o sobě závažnou zvláštností poetiky, zde poetiky Anny Achmatovové a Ivana Bunina.“¹⁸⁸ Takový typ detailů se už samou svou podstatou vždy vztahuje k člověku – gesta, repliky, jednání – a je spjat s aktualizací těch zvláštností textu, které vytvářejí dojem „reálnosti“ (často jde o četné podrobnosti běžného, každodenního života); příklad vidí Dvinjatinová v poezii A. Achmatovové.¹⁸⁹ Závislost může být i obrácená, jako v Buninově novelistické lyrice – snaha o realistický styl může vést k množství dramatických detailů.¹⁹⁰ Badatelka poznamenává, že k realistické konkrétnosti napomáhá též časové a prostorové zařazení (s výjimkou Buninových básní-balad a stylizací A.

181 Tamtéž, s. 540.

182 Tamtéž. Viz též poznámku „*“ tamtéž.

183 Tamtéž.

184 Tamtéž.

185 Tamtéž.

186 Tamtéž.

187 Tamtéž, s. 541.

188 Tamtéž.

189 Tamtéž.

190 Tamtéž.

Achmatovové).¹⁹¹ Dramatické postupy ve spojení s orientací na ruskou prózu 19. století by odkazovaly k Čechovovi, ovšem Buninův apologetický vztah k Čechovovi-prozaikovi se mění na odmítání Čechova-dramatika.¹⁹² Podobně vztah Achmatovové k Čechovovi nebyl nijak pozitivní a Dvinjatinová se domnívá, že impulsy jeho tvorby mohly ovlivnit básnířčinu tvorbu prostřednictvím I. Anněnského.¹⁹³ Zde je podle nás vhodné se zmínit, že Achmatovová měla dosti negativní vztah k Čechovovi proto, že podle ní znectil obraz velké ruské inteligence. Pokud jde o Bunina, ve prospěch Čechovova vlivu na jeho poezii, podle badatelky, hovoří kromě výše popsanych rysů i sami hrdinové Buninovy lyriky (nejzřetelnějším příkladem je obraz samotného Čechova v básni „Художник“) a citáty z Čechovovy prózy (např. citáty v básni „Одиночество“ z povídky „Дама с собачкой“).¹⁹⁴

Výše „uvedené zvláštnosti v kontextu dalších (hovorová intonace, lakonismus, oxymóroničnost, vzrůstající role podtextu atd.) co do míry koncentrace náležejí hlavně rané poezii A. Achmatovové,¹⁹⁵ shrnuje Dvinjatinová a doplňuje: „V Buninově básnickém světě je jejich úloha, při vši své významnosti, lokální a intenzita není tak velká.“¹⁹⁶ Zde je však nejdůležitější, že Bunin zde dochází ke stejným řešením (a to básnickou tvorbou, která se zřetelněji než jiné formy stýká s jeho tvorbou prozaickou a v níž se opírá a rozvíjí básnické tradice 19. století), ke kterým, ze své strany, přicházejí akméisti, za nimiž stojí symbolistické překonání literatury 19. století.¹⁹⁷

191 Tamtéž, s. 542.

192 Tamtéž.

193 Tamtéž.

194 Tamtéž.

195 Tamtéž, s. 543.

196 Tamtéž.

197 Tamtéž.

IV. ROZBORY POVÍDEK

Перевал (1892-1898)

Tato filozoficko-přírodní povídka o dvou a půl stránkách je vyprávěna v ich-formě. Lyrický subjekt popisuje svou výpravu po horách, bloudění a vyjadřuje své pocity. Postupně je čím dál zřejmější, že předmětem není pouhé zobrazení individuálních pocitů a postojů, nýbrž jde o filozofickou reflexi. Pocity strádajícího jedince ztrativšího se v horách symbolizují překonávání problémů obecně. Obecnější platnost je v povídce explikována ve stoupajícím poměru (na čemž se podílí též hlásková instrumentace), již zpětně můžeme vztáhnout na celý text.

Lyrický hrdina se s nastupující nocí vydává z hor domů a už zde na začátku dochází k protikladu koně, který jde beznadějně, leč poslušně („покорно“) a jezdce, jenž je zatím pln hrdosti a síly, s níž se dívá z té výšky. „Покорность“ je jedním z důležitých motivů, s nímž se setkáme ještě později, a to i v jiném jeho významu. Zároveň již tady pozorujeme známky směřování k zobecňování, zde konkrétně ve vedlejší větě s všeobecným podmětem: „..., я смотрел в необъятную глубину подо мною с тем особым чувством гордости и силы, с которым **всегда смотришь** с большой высоты.“ Roste mlha a přidává se k ní bouře, hrdina je spokojený, že za chvíli bude v průsmyku (dále se nám bude hodit i druhá možnost, jak přeložit slovo „перевал“ – „přechod“). Bouřka a špatné počasí je instrumentováno hláskami „r“, „g“ a rovněž v jednom případě hláskou „k“, jelikož zde dochází ke spodobě znělosti („k“ se ve slově „как“ v pozici před znělým „b“ ve slově „бы“ vyslovuje také zněle, tedy jako „g“). „Темнело **быстро**, я шел, **приближался** к лесам – и **горы вырастали** все **мрачней** и **величавее**, а в **пролеты** между их **отрогами** с **бурной стремительностью** валился **косыми, длинными** облаками **густой туман**, **гонимый бурей сверху**. Он **срывался** с **плоскогогорья**, которое окутывал **гигантской рыхлой грядой**, и своим падением как бы увеличивал **хмурую** глубину **пропастей** между **горами**.“ Hned další věta zní: „Он уже задымил лес, надвигаясь на меня вместе с **глухим, глубоким** и **нелюдимым гулом** сосен.“ Zde autor paronymicky užil hlásek „g“, „l“, „и“

obsažených ve slově „гыл“ (to má povahu klíčového slova) jako zvukové metafory pro realizaci hučení či dunění sosen. Epiteta jsou vybrána podle principu zvukové analogie²³. Hrdina ale průsmyk nemůže najít, začíná být unavený, mrznout, pociťovat svoji samotu a strach, jestli mu zbydou síly na cestu dolů, když už teď ztrácí představu o čase a místě. Cesta se opět zvedá vzhůru a hrdina upadá v zoufalství, že opravdu zabloudil. Noc se mu zdá čím dál tajemnější, všude je sníh a personifikovaná mlha, nejsou již vidět ani světélka oken v údolí: *„Теперь погас последний огонек в глубоких долинах, и седой туман воцаряется над ними, зная, что пришел его час, когда кажется, что все вымерло на земле и уже никогда не настанет утро, а будут только возрастать туманы, окутывая величавые в своей полночной страже горы...”*

Poté se opět vrací motiv kontrastu koně, který poslušně přijímá všechny strážné nepříjemné cesty, a rozezleného člověka. *„Но лошадь не смотрит на меня. Мокрая, озябшая, сгорбившись под высоким седлом, которое неуклюже торчит на ее спине, она стоит, покорно опустив голову с прижатыми ушами. И я злобно дергаю повод, и снова подставляю лицо мокрому снегу и ветру, и снова упорно иду навстречу им.”* Přízvuky v poslední větě (souvětí) jsou ve zvýšené míře distribuovány na první slabiky slov, které jsou navíc převážně tvořené zadní samohláskou „o“, resp. v poslední větě souvětí jde víceméně o tříslabičnou pravidelnost „nepřízvučná-přízvučná-nepřízvučná“. Toto, přízvuky na zadních samohláskách v jiných pozicích a fakt, že se většinou jedná o slova krátká, se podílí na vytvoření dojmu zlostně vynakládané námahy, jako by hrdina našťvaně do něčeho kopal nebo škubal opakovaně za zmíněné opratě. Tato **opakovanost** (či tvrdošijnost, vytrvalost) je vyjádřena jednak právě způsobem distribuce přízvuku, přičemž dochází k analogii motorických vjemů²⁴, jednak paralelně užitým spojením „и снова“, které už samo o sobě obsahuje význam opakování. Tento význam je také podpořen trojitým slučovacím „и“. Obsahová stránka má sice platnost negativní ve smyslu „agresivní“ (**přemíra vůle**), ale tendencí k pravidelnosti, která konejší a uklidňuje, se již zde projevuje směřování ke zklidnění. Následují dvě věty anaforicky uvozené, které se

23 Б. В. Томашевский: Теория литературы. Поэтика. Аспект Пресс, Москва 1996, s. 92.

24 М. Červenka: Hlásková instrumentace. In: Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století. Torst, Praha 2002, s. 43.

vyznačují syntaktickým paralelismem. Lexikální obsah slova „однообразный“ je pak pokračováním významu opakování: „*Когда я пытаюсь разглядеть то, что окружает меня, я вижу только седую бегущую мглу,... Когда я вслушиваюсь, я различаю только свист ветра в уши и однообразное позвякивание за спиной: это стучат стремяна, сталкиваясь друг с другом...*“

V dalším odstavci se zklidnění a přechod k **pokornosti** (zde se setkáváme s druhým významem slova „покорность“) již plně lexikalizuje: „*Но странно – мое отчаяние начинает укреплять меня! Я начинаю шагать смелее, и злобный укор кому-то за все, что я выношу, радует меня. Он уже переходит в ту мрачную и стойкую покорность всему, что надо вынести, при которой сладостна безнадежность...*“ V následujícím odstavci dochází k **realizaci** pokornosti, a to jak rytmizovaností odstavce, tak lexikálním vyjádřením: „*Вот наконец и перевал. Но мне уже все равно. Я иду по ровной и плоской степи, ветер несет туман длинными космами// и валит меня с ног, но я не обращаю на него внимания.// Уже по одному свисту ветра/ и по туману чувствуется,// как глубоко овладела/ поздняя ночь горами,//– уже давным-давно спят в долинах,/ в своих маленьких хижинах/ маленькие люди;// но я не тороплюсь, я иду, стиснув зубы,/ и бормочу, обращаясь к лошади:*

– *Иди, иди. Будем брести, пока не свалимся. Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! Как ночь, надвигались на меня горести,/ страдания,/ болезни,/ измены/ любимых/ и горькие/ обиды/ дружбы – и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И, скрепивши сердце,/ опять брал я в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были/ высоки и трудны, ночь, туман и буря встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах... Но – идем, идем!*“

Propracovanou rytmizovaností, tedy opakováními, pravidelností, zde autor dosahuje danosti, které se již nikdo neprotiví a vše může volně plynout. V textu se takto realizuje hrdinova dosažená pokora vůči životu, přiměřená míra vůle. V prvním odstavci zakončeném dvojtečkou spolu s předchozím je metaforicky vyjádřen filozofický postoj, resp. jeho vývoj. Odstavec po dvojtečce tvoří přímá řeč jezdce ke koni, přechází v ní oproti ostatním částem povídky do minulého času, je způsobem, jak

vtělit své zkušenosti do slov a myšlenek. Dvojtečka je zde opět předznamenáním ve více rovinách osamostatněného, významově vyděleného odstavce. Počáteční a koncové „– *Иди, иди. ... Но – идем, идем!*“ odstavec rámuje, v prvním plánu patří koni a jezdcí jakožto zabloudivšímu jdoucímu člověku, ale zároveň vystupuje napovrch druhý plán – zdolávání průsmyku, přechodu („перевал“) jako obrazné vyjádření překonávání **životních nesnází**. A právě ty jsou rytmicky vyzdviženy v odstavci po dvojtečce. „*Как ночь, надвигались на меня горести,/ страдания,/ болезни,/ измены/ любви/ и горькие/ обиды/ дружбы – и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И, скрепивши сердце,/ опять брал я в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были/ высоки и трудны, ...*“ Jsou to tříslabičná slova („страдания“ se vyslovuje trojslabičně) s přízvukem na druhé slabice. Spojení „и горькие“ tvoří rytmickou jednotku, přízvuk padá tedy také na druhou slabiku; co se týče tříslabičnosti tohoto spojení, vyslovuje se foném „e“ v absolutním konci slova v nepřízvučné pozici kratší než v jiné nepřízvučné pozici a neslabičný foném „j“ v intervokalické pozici může být v plynulé výslovnosti oslaben nebo nemusí být realizován vůbec. První a poslední slova řetězce se lehce odchylují od tohoto rytmického schématu a tím ho uvozují a uzavírají. Vše to zastřešuje význam a výraz slova „разлуки“, které je zdůrazněno rýmujícím se „руки“, asonančně odpovídajícím „трудны“ a shodně hláskově instrumentovaným „высоки“; slovo „разлуки“ je jedním z klíčových slov povídky.

S tím souvisí **motiv samoty a osamělosti**. Objevuje se již v první polovině povídky, a to zatím jako momentální situace či stálý příznak jiného objektu než sebe, třebaže asociovaného s člověkem: „*Я чувствую, на какой дикой и безлюдной высоте я нахожусь, чувствую, что вокруг меня только туман, обрывы, и думаю: как пройду я мимо одиноких камней-памятников, когда они, как человеческие фигуры...*“ Dále je zoufalý, že ztratil cestu a nikdo jeho volání neuslyší, dokonce i pastýři jsou ve svých chýších. Jediná živá bytost, která s ním zůstala je kůň: „*Закрываясь от ветра, я поворачиваюсь к лошади. Единственное живое существо, оставшееся со мною!*“ Obklopuje ho **jednotvárná nicota**, vše se odehrává v noci, za které není příznačně vidět ani měsíc ani hvězdy na rozdíl od mnoha jiných Buninových textů: „*Когда я пытаюсь разглядеть то, что*

окружает меня, я вижу только седую бегущую мглу,... Когда я вслушиваюсь, я различаю только свист ветра в уши и однообразное позвякивание за спиной: это стучат стремена, сталкиваясь друг с другом...“ Odloučenost lyrického hrdiny od lidí vnímáme i z dalšího úseku: „... ночь...– уже давным-давно спят в долинах, в своих маленьких хижинах маленькие люди; но я..., я иду...” V následujícím odstavci, tedy téměř na konci povídky, se však o hrdinově osamělosti píše již ne jako o stavu náhodném, momentálním, nýbrž jako o součásti jeho života, přesněji jeho části, jež se rusky nazývají „перевалы“, tj. přechodových údobí v době rozchodů v širším slova smyslu: „*Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов!... А подъемы к новому счастью были высоки и трудны, ночь, туман и буря встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах...*“

Jak už bylo řečeno, cesta po horách a hrdinovo přemítání se děje v noci. Noc je zde ten čas, kdy je člověk sám se sebou (pokud ovšem nespí), čas, v němž se zjevuje pravda o osamělosti člověka („*День опять обрадует меня людьми и солнцем и опять надолго обманет меня...*“) Pouze člověk bdící v tento čas rozluští tajemství noci, získává odstup a nadhled, jedinec přestává být důležitý, je vzdálený: „... овладела поздняя ночь горами,– уже давным-давно спят в долинах, в своих маленьких хижинах _маленькие люди; но я... иду, стиснув зубы, и бормочу, обращаясь к лошади:...”“ a následuje zhodnocení hrdinova života, k čemuž je třeba odstup, který mu umožňuje osamělá noc. Naopak den je dobou klamu, theatrum mundi se probouzí a počíná se hra mezilidských vztahů. Pojetí světa jako divadla lze vidět např. v těchto pasážích: „... на какой дикой и безлюдной высоте я нахожусь [odstup diváka]... пройду я мимо одиноких камней-памятников, когда они, как человеческие фигуры... [loutky, herci]... Но теперь даже чабаны забились в свои гомеровские [osud je tím, kdo tahá za nitky; jde o epos určený ve své době k přednesu, tj. má vztah k představení] хижины... в долинах, в своих маленьких хижинах маленькие люди [odstup diváka, malé loutky]; но я иду..., я иду...” V noci přestal být lyrický hrdina hercem, kterého řídí homérovský osud, získal odstup a nadhled a je na chvíli divákem alespoň spícího divadla. Zároveň je hrdinovi v době vymanění se z lidského divadla dáno zakusit vývoj bytosti bouřící se proti osudu –

děje se tak hamletovsky právě na okraji, kdy se aktér jednou nohou ocitá mimo lidské jeviště a není v plné moci (bouří se) toho, kdo herce-loutky řídí, ale ani vně (není svým pánem zcela). Ale i to může být pojato jako součást hry osudu, resp. autora s jedním z herců. Navíc ke ztotožnění autora a osudu by potom odkazovala variace divadla na divadle, resp. v povídce, tj. jiném literárním druhu, a tím by byla vyzdvížena literárnost. Lyrický hrdina zjišťuje, že vzpírání se danému nemá smysl – postupně se zklidňuje, jeho vůle funguje v mezích daného, neprotiví se. Pouze bdící, v noci, vidí pravdu, není součástí klamavého divadla světa. Hrdina však zůstal vzhůru jen proto, že zabloudil (bloudění má také metaforický charakter a psychické pochody, které z něho ústí jsou motivací boje s osudem; motiv bloudění tu funguje jako podnět k zamyšlení, reflexi), a to na cestě k nebezpečným, avšak lákavým výšinám, v nichž se ocitl sám; pociťuje samotu, vymkl se pozemskému divadlu. „... *чувством гордости и силы, с которым всегда смотришь с большой высоты... Целую ночь придется спускаться к долинам...*“, tj. noc stráví tím, že se bude vracet k lidem, do nevědomí, do něhož upadne až k ránu, tedy ve dne, a usne „... *мертвым сном...*“, tzn. bude konec (sebe)reflexím. Ale může se stát, že jen do té doby, než spadne v průsmyku (zatím jen bloudil), resp. z jeviště světa úplně: „*День обрадует меня людьми и солнцем и опять надолго обманет меня... Где-то упаду я и уже навсегда останусь среди ночи и вьюги на голых и от века пустынных горах?*“ Otazník nechává otevřený, nám neznámý konec, a to ať v rovině lidské či literární.

Povídka se vyznačuje **vícevrstevnatostí**, a to jak v jednotlivých částech, tak v povídce jako celku. Rytmozovaností se zviditelňují některé z vrstev – motiv opakování (vývoj od zlosti přes tvrdošijnost ke zklidnění), motiv vyjádřený slovem „разлуки“. Pravidelnost, cykličnost zvyšuje danost řečeného. Tak, současně díky výlučné povaze rytmozovanosti, vzniká v instrumentovaných úsecích odstup, čímž získávají obecnou platnost charakteristickou pro lidovou slovesnost (obecné pravdy) reflexe zde vyjádřené. Co se týče eufonie, uplatňuje se zde napodobování, tedy realizace lexikálního významu ještě na jiné, tj. hláskové úrovni.

Pro složitost povídky „*Перевал*“, jež nemusí být zpočátku zřejmá, může svědčit mj.

to, že si ji Bunin velice cenil – často ji zařazoval do svých sborníků, název povídky se stal titulem sborníku z roku 1912 a v sebraných spisech *„Полное собрание сочинений“* (1915) začínal povídkou *„Перевал“* první svazek prózy.²⁵

25 И. А. Бунин: Собрание сочинений. Повести и рассказы 1890-1909. Т. 2. Художественная литература, Москва 1965, s. 489.

О дураке Емеле, какой вышел всех умнее (1921)

V této povídce autor parodií známé pohádky vytváří parodii ruského národního charakteru a tím potažmo alegorii revoluce a bolševického Ruska podmíněného právě tímto charakterem. Konkrétní rysy, které postavu pohádkového Jemelji a ruský charakter, resp. rudého ruského bolševika spojují, jsou lenost, nicnedělání spojené s čekáním na zázrak a žvanivost, mlácení prázdné slámy, což se u bolševiků transformovalo v prázdné fráze a hesla. Bunin podřizuje stylizaci jak motivickou stránku pohádky, tak jazyk včetně pohádkových formulí a postupů, jedním z hlavních principů je hyperbolizace za účelem ironické parodie. Při srovnání vycházíme z pohádky „Емеля дурак“ (*Народные русские сказки А. Н. Афанасьева*, 1957)²⁶, v případě, že se odvoláváme na více variant pohádek, máme na mysli Afanasjevovu verzi a pohádku „Про Емелю-дурака“ (*Русские народные сказки*, 1957)²⁷.

Povídka začíná ve srovnání s pohádkou netypicky. V prvním odstavci je velice stručně shrnut obsah následujícího textu, třebaže neobsahuje sdělení o svatbě; dochází tak k intelektualizaci prostřednictvím retrospektivy, která není pro lidové vyprávění typická. „Емеля был дурак, а прожил на свете так, как дай бог всякому: не сеял, не пахал и никакой работы не знал, а на печке сытенький полеживал. К самому царю на оправданье ездил.“ Oproti pohádce je rovněž neobvyklé, že hned v prvních třech slovech se dovíme, že Jemelja byl „дурак“. V pohádkách to má čtenář či posluchač možnost zjistit v rámci vyjmenování tří bratrů, kteří mají splnit nějaký úkol apod.: „В некоторой было деревне: жил мужик, и у него было три сына, два было умных, а третий дурак, которого звали Емельяном.“²⁸; „Жил-был старик со старухой. У них было три сына: двое умных, а третий дурак.“²⁹; „Жили-были

26 Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва 1957, s. 401-408. Na značnou blízkost Buninovy povídky s variantou z Afanasjevova sborníku upozornil Šustov, zároveň si všimá Buninova nezávislého převyprávění a rytimizování v jeho verzi. Viz М. П. Шустов: Сказочная традиция в русской литературе XIX века. Нижегородский государственный педагогический университет, Нижний Новгород 2000, s. 192.

27 Русские народные сказки. Издательство Московского университета, Москва 1957, s. 131-142.

28 Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва 1957, s. 401.

29 И. А. Худяков: Великорусские сказки. Великорусские загадки. Тропа Троянова, Санкт-Петербург 2001, s. 96.

*три брата: два умных, а третий Иван-дурак.*³⁰ V Buninově povídce je příznačné, že již od počátku je zvýrazněna postava Jemelji (rudého bolševika – viz dále), a to tím, že s jeho bratry se v úvodním odstavci vůbec nesetkáme. Také jeho charakteristika se použitím sponového slovesa „был“ v minulém čase stává důraznější, a to právě i díky umístění na úplném začátku první věty: „Емеля был дурак, ...“ Použitím spony dochází v povídce k aktualizaci významu, který je v pohádce částečně automatizován formulací, jež se v různých pohádkách opakuje více méně ve stejné podobě. Už v tomto shrnujícím odstavci je oproti pohádce také zdůrazněn rozpor mezi hrdinou-hlupákem a tím, co se mu navzdory hlupství a lenosti podařilo, poštěstilo – nicnedělání. Jde o explikaci pomocí odporovací spojky „а“: „Емеля был дурак, а прожил на свете так, как дай бог всякому... работы не знал, а на печке сытенький полеживал.“ K stylizaci lidové nekomplikované pádnosti a úsečnosti přispívají, vedle první věty souvětí, v níž se okamžitě dovíme, že Jemelja byl hlupák, také velmi krátké věty, v nichž se přísudek nachází vždy na stejné pozici větné struktury, čímž vzniká větný paralelismus. Co se týče obsahu prvního odstavce, vyznačuje se lehce snižujícím tónem – polehávání na peci atd. Odpovídá tomu i formální stránka - použití deminutiv „печка“, „сытенький“ jednak odkazuje k formě pohádky, v níž bývají často užita, jednak k ironickému pojetí povídky. K žertovnosti a ironii přispívá také rytmizovanost, která se zde projevuje jak paralelismem, tak hláskově instrumentovanými slovy („Емеля был дурак, а прожил на свете так, как дай бог всякому...“); výraznějšího uplatnění dojde v následujícím textu povídky. Tomuto naladění odpovídá již název povídky („О дураке Емеле, / какой вышел всех умнее“), jenž je rytmizován asonancí; do kontaktu se tím dostávají slova, jejichž významy v kontextu pohádky jsou kontrastní - „Емеля“ je po Ivanovi nejznámější pohádkový hlupák, je synonymem hlupáka, naproti tomu stojí význam slova „умный“. Svou podstatou se jedná o oxymoron; něco velice nepravděpodobného, nemožného, přičího se zdravému rozumu se stalo skutečností.

Při srovnání s Afanajevovou variantou pohádky, je Buninova verze syžetově odlišná, autor si ji přizpůsobuje. Kromě výše zmíněného úvodního odstavce

30 Tamtéž, s. 106.

dávajícího povídce-pohádce neobvyklý objektivizující retrospektivní rámec je další odlišností také samotná Jemeljova postava, která, jak už bylo řečeno, zaujímá od počátku výsadní pozici. Buninův Jemelja není žádný ubožák utlačovaný svými švagrovými, nedočteme se ani, že by ho honily do práce s tím, že řeknou bratrům, ať mu nedávají slíbené červené oblečení, když nebude poslouchat – s tím se zde, na rozdíl od Afanasjeva a další verze, nesetkáme – červená barva a oblečení bude figurovat až před koncem povídky. Bratři jsou tu zobrazeni jako ti pracovití, nechávají se najmout (na rozdíl od ostatních verzí se tedy nejedná ani o obchodování), zatímco Jemelja téměř nic nedělá, lenoší: „... *Емеля,– его братья по сторонам нанимались, а он только на печи лежал, за водой вразвалочку ходил, дрова колот да сладким сном занимался...*“, kdežto v jiných verzích jedou bratři obchodovat, u Afanasjeva dokonce s Jemeljovým peněžním podílem z dědictví. Když švagrové vyleká skákajícími vědry, čteme: „– *У вас,– говорит Емеля,– не ходят, а у меня,– говорит,– ходят. Это уж нуцай умные хрип-то гнут! Пеките мне блинов за работу!*“ Jemelja, zosobňující úpadek pracovní disciplíny mužika, tu volá v duchu bolševické propagandy po tom, aby inteligence začala manuálně „pracovat“. Jemelja zde není jen nevinným naivním hodným hlupáčkem, na vylekané švagrové se jen ušklíbnul: „*Топор-колун... и пошел долбить, двери в сенцы, в избу распахнулись, а дрова... прыгают, вроде как рыбы али щуки, а невестки опять дуром этого дела испужались, прячутся какая под стол, какая под коник,– мол, попадет, насмерть ушибет!... Невестки Емелю с гневом ругают, грозят братьям нажалиться, а он только, как сом, ухмыляется:– Вы блины-то мне пеките знайте...,– а сам опять на печь в отставку полез...*“ Jemelja neustále poukazuje na to, že jemu jezdí sáně bez koní, dřeva mu chodí apod., a ostatním ne: „*Невестки говорят – тебе надо лошадь запрячь... Я [Jemelja] и на санях на одних съезжу, у вас не ходят без лошади сани, а у меня вот ходят.*“ Jemelja se liší i vyzněním scény, v níž zajel rychlými saněmi bez koní lidi na cestě. U Afanasjeva je to zdůvodněno tím, že Jemelja nevěděl, že je potřeba křičet, aby lidi pochopili, že mají uhnout apod. Nic takového u Bunina nenajdeme, zato čteme: „*А вы, сани, ступайте в путь-дорогу сами!*“ *Сани и полетели,– их лошадь так не везет, как их понесло! – скачут через город, людей с ног долой сшибают, давят, а ему,*

Емеле, и горюшка мало.“ Je zde tedy zdůrazněno, že si z toho Emelja nic nedělá. Navíc téměř při každém zaklínání, i když nejsou nablízku švagrové či jiní lidé, opakuje, že se mu nic nechce dělat, čímž dochází k intenzifikaci takového postoje: „Топор... *Нарубил, сколько надо, потом Емеля и говорит: „А вы, дрова, по моему прошенью, ложитесь в сани сами, мне неохота вас класть, это мне не сласть“.* Дрова и пошли прядать...“ Jako by si vyloženě užíval, že nemusí nic dělat a proto to pořád opakuje, chytá velkopanské manýry, jako by onu kouzelnou moc považoval za svého sluhu. Tomu odpovídá též variování štičího zaklínadla, které se v jiných verzích pohádky vyskytuje v jedné a téže základní podobě a má tak být zárukou splněných přání. Buninův Emelja ho však libovolně mění (někdy podle své nálady), nedrží se přesné formulace: nejprve několikrát „*По щучью по веленью, по моему прошенью, идите, ведра, собой сами!*“, poté „... *руби, топор, по моему по щучьему веленью.*“, kde Emelja už neprosí, ale také jako štika nařizuje, nebo ve formuli už štika vůbec nefiguruje „*А вы, дрова, по моему прошенью, ложитесь в сани сами, мне неохота...*“, anebo se o zařikávání zmíní pouze vypravěč „*Ну-ка,..., – покажи им, дубинка, белый свет! Сказал свое щучье слово...*“, když má strach, tak naopak použije ještě pokornější formu oproti té původní: „*По щучью по веленью, по моему моленью...*“, „*По щучью по веленью, по моему низкому прошенью...*“

Výrazným rysem, který Buninova Emelju charakterizuje, je ostatním nepříjemný hluk a křik (konstatovaný též v partu vypravěče, čímž získává takovéto hodnocení objektivní platnost), obzvlášť, když zpívá píseň „*ой, вы, очи, мои ясные очи!*“: „*Подъезжает к государеву дворицу... к крыльцу к главному, а сам шумит, кричит во всю глотку...* „*ой, вы, очи, мои ясные очи!*“ *Часовые слуги бегут, хотят его унять...* а государь услышал этот *шум-бардак* и... на крыльцо выходит: – *Что ты, – говорит, – невежа, тут кричишь...?*“, dále „*Царь ему говорит – на тебя жалоб много, за это тебе нехорошо будет, за бесчестье такое, а он опять играет песню „ой, вы, очи...“*, на печке лежит и *песню кричит во всеё рыло. Государь осерчал, разгорячился...*“ Car, který chtěl Emelju potrestat za nepořádek, se ještě více rozčílil právě kvůli jeho řevu a rozhodl se ho vsadit okamžitě do vězení. Řev a nepořádek tu jsou symboly revoluce apod. Zde přichází nejvýraznější odlišnost oproti jiným verzím pohádky. Emelja vystupuje v

Buninově povídce jako ještě větší hlupák, resp. opravdový hlupák. Hyperbolizována je dokonce absence motivace činů, jež se jeví nulová i ve srovnání s naivní či jednoduchou motivací pohádek. Například k princezně přišel jako slepý k houslím, zaklel ji ze strachu před carovým trestem, kdežto v pohádce bylo prvotní motivací to, že se mu líbila: „*Государь осерчал, разгорячился, крикнул прислуг часовых, – взять, дескать, его в двадцать четыре часа! – а Емеля, понявши такое дело, полны портки со страха напустил и говорит поскорей: – По щучью по велению, по моему низкому прошению, влюбись в меня, царская дочь-наследница, просись замуж за меня!*“ Nespisovné výrazy, hlavně „портки“, a třebaže eufemistické, přesto snižující spojení „полны портки со страха напустил“ zvýrazňují Jemeljovu směšnost a antihrdinskou podstatu. V tomto duchu lze chápat rovněž vynechání scény, v níž je Jemelja zavřený s princeznou do sudu, který hodili na carův příkaz do moře, protože nechtěl takového zetě. Tím pádem u Bunina chybí část, v níž dojde k Jemeljově přeměně v hrdinu-krasavce a rozumného člověka. Navíc tak povídka nabývá hutnějšího a kondenzovanějšího rázu.

Dále se na rozdíl od původní pohádky car slituje nad zamilovanou dcerou, a nechá Jemelju jít, což můžeme vyložit jako slabost či měkkost cara, vlády. Carova dcera po něm však nadále touží „... *и зачни по нем сохнуть, горевать: он ей просто с ума нейдет, – дюже влюбилась в него по этому по щучьему слову!*“ V perspektivě pojetí povídky jako alegorie bolševického Ruska lze v tomto vidět zobrazení pobláznění hesly bolševiků („vykecání díry do hlavy“), třebaže zdravý rozum by byl za jiných okolností proti; vždyť Jemelja sám se zaklínadlo nebojí upravovat, není to tedy v našem případě tak úplně věc nadpozemských kouzel, resp. nemají navrch, nejsou rozhodující. Car se dceřinými nářky opět nechá obměkčit a posílá pro Jemelju, aby se jel ženit. Ten se při té zprávě **celý mění** a čtenáři je vcelku předložen Emeljův „program“, jeho „rudá utopická hesla“ o lepším životě, životní cíl, jímž se pasuje na hlavu všech: „– *Емелюшка, милый, видно, мол, добился ты своего: не будешь ни пахать, ни косить, будешь только жамки в рот носить. Государь тебя честью к себе просит, хочет дочку за тебя выдать... А он, Емеля, еще ломается, – а, дескать, теперь мил стал!*“ – bolševický samozvanec si už brousí zuby na vladařské místo. Má svůj rozum a říká, jak si představuje šťastný život: „–

Я,— говорит,— по-людски ничего не хочу делать. Я всем головам голова. Я на печи поеду. Мне ваши кареты-коляски бес надобности. Мне с печи слезать не хочется. Моя думка одна — себя не трудить, а на свете послаже прожить.“

Navazující odlišností je také odpadnutí scény, kdy se změněný Jemelja vrací domů pro rodinu, aby s ním jeli k carovi, kde se bude ženit. V Afanasjevově variantě s touto scénou dochází k upřímnému vyznání lásky ze strany bratrů vůči hloupému Jemeljovi (ještě nevědí, že se změnil), Jemelja je velkorysý. V Buninově verzi naopak bratři, nepřesvědčeni Emeljovým zjevem, který je stále týž, cestu odmítají, křičí, že je akorát přivede do problémů, nevěří mu, vidí v něm toho hlupáka, s nímž jsou navíc problémy. Jemelja je tedy bere **násilím** a přikazuje, aby se oblékli **do červené**, v čemž lze vidět symboliku vynucovaného následování bolševiků, ve strachu Jemeljových bratrů pak tušení zla: „... — полно, мол, вам тут в лесу сидеть, на пни глядеть! Они — в голос, кричат, рыдают, не хотят с домом расставаться, робеют этого дела, ты, говорят, и нас под великую беду подведешь, а он говорит, если, говорит, честью не поедете, я вас силком посажу. Велел всем жаровые рубахи, **красные сарафаны надевать**“ (Samotného Jemelju oblékli do rudého kaftanu před svatbou u cara.) Ihned poté do textu vstupuje vypravěč vsuvkou (ta je subjektivní, resp. dává subjektivní háv vyjádření, které by z úst postavy znělo subjektivně), svým komentářem situace, který je vydělen pomlčkami, když dodává, že právě hlupáčci mají rádi červeňoučkou: „— они, дурачки-то, любят красненькое,“ Červená, rudá je zde tedy symbol rudých bolševiků, „дурачки“, kteří rádi červenou, jsou pro vypravěče bolševikové. V následujícím popisu je ještě ironizuje: „— насажал всех на печку, чисто цветы какие, наказал сидеть смирно-благородно...“ To, že s červenou barvou Bunin poprvé operuje až zde, na rozdíl od pohádky (kde slibem červeného oblečení nutí švagrové Jemelju, aby jen neležel a pomohl jim; tento motiv se objevuje průběžně od začátku, vždy, když příbuzné něco potřebují; červená tu funguje jako lákadlo), souvisí s „bolševickou“ interpretací. Emelja pomalu dosahuje svého a nutí ostatní, aby se k němu přidali — obléká je do červené. V tomto kódu je pak možno chápat detaily již povšimnuté a rovněž část následující.

Ani u Bunina není v některých situacích a replikách Jemelja vyloženě hloupý, ofiциality u cara těsně před svatbou najednou zvládá více než výborně, zároveň ale

nedošlo k přeměně, nestal se hrdinou-krasavcem. Jediné místo, kde se mluví o potenciální Jemeljově změně, je řeč carovy dcery, když ho poprvé uvidí – má se tak však stát jen na základě umytí, ne zázraku, takže jde spíše o zbožné slečnino přání, než o brzkou realitu: „*Вы [mluví k carovi],– говорит,– не смотрите, что он такой сонатый, толстопятый, глаза дыркою, нос просвиркой, он нос утрет, за Ивана-царевича сойдем!*“ Buninův Jemelja je chytrý, resp. vychytralý v tom smyslu, že ví, jaký by chtěl mít život, nic nedělá (oproti bratrům). Když ona situace slibující bezpracný pohodlný život nastane, chová se najednou, jak se sluší a patří – viz oficiality před svatbou, dokonce sleze na carovo vyzvání z pece, přestože až doposavad, a to i v přítomnosti cara, odmítal: „*Выходит государь: „Приехал, говорит, Емеля?” – „Приехал, мол, так точно. А на что, государь-батюшка, я нужен вам?” – А на то, говорит, нужен, ... дочку, хочу вас повенчать с нею. С печи, говорит, поскорее слезайте, а вы, дочка наша, хлеб-соль ему подавайте*“. Ну, Емеля, понятно, поскорей долой, ему только и надо было этого приглашения, велел и братьям с невестками слезать, стать в сторонке и шепоту никакого не делать, потом поцеловал, как надо, государю ручку, невесте честь-честью поклонился,– *хоть бы и не дураку впору!* – хлеб-соль принял...“ Car Jemeljovi najednou vyká, společensky spolu **konverzují** (jejich otázky jsou v podstatě řečnické); Jemelja se přesto, že ví od sluhů, že ho car pozval, aby se oženil s jeho dcerou, ptá, co od něj car potřebuje – dosáhl pohodlného života (nebo má alespoň takovou vizi), nedělá tedy problémy – zachovává oficiální dekorum, konverzuje, čili probíhají tradiční „pohádkové“ námluvy.

Po svatbě následuje závěr částečně stylizovaný podle pohádek, avšak s výraznou autorskou licencí. „*Я на том **пиру**, как говорится, был, да, признаться, все это дело забыл,– дюже пристально угощали: и теперь глаз от синяков не **продеру!***“ Vypravěč zde není typickým vypravěčem pohádek, v nichž např. čteme: „*Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало.*“³¹ Buninův vypravěč si udržuje odstup pomocí formulace „*как говорится*“, která v zakončení pohádky, ani jiná její obdoba, nebývá – na „hostině“ sice byl, ale není častým zprostředkovatelem takto (tj. jakožto pohádky) podávaných událostí, je tak zdůrazněna **stylizovanost** do

31 И. А. Худяков: Великорусские сказки. Великорусские загадки. Тропа Троянова, Санкт-Петербург 2001, s. 247.

role vypravěče pohádek. Hostinou je revoluce, která ušředila vypravěči mnoho ran.

Před svatbou nechají Jemelju umýt, přesto nedochází k jeho přeměně, zůstává peciválem, jemuž jde jen o dobré jídlo a spaní; nejsou s ním spojovány žádné vyšší ideje, jenom přízemní potřeby (ironicky je tak míněno v závěru povídky: „... *душу сладкими закусками* уболажать...“), duchovno je mu nahony vzdálené. S tím koresponduje též poslední odstavec, opět pohádkově stylizovaný, kde se příliš neslučuje představa polehávání, zákusků a chocholky s představou carského páru, s představiteli moci; vyznění je tak přízemní, snižující: „*А Емеля стал жить да поживать, на бархатных постелях лежать, душу сладкими закусками уболажать да свою царевну за хохолок держать: – Мол, и без меня управятся, – с государством-то!*“ Poslední věta je vypravěčova citace/parafráze toho, co mu na svatbě řekli – sprostředkovanosti napovídá hovorová částice „мол“. Může jít o ironický dvojsmysl, kterým vypravěč činí nynější autoritu státu předmětem vtipkování – novomanželé, představitelé bolševického státu, vypravěči dávají najevo, že bez něho zvládnou vládnout, neboli že ho tu nepotřebují (to může být narážka na emigraci); vypravěč dovětkem „– с государством-то!“ aktualizuje i druhý význam (milostný akt/život), který však „neslušného“ čtenáře napadne až právě tímto dodatkem.

Tomu, že v povídce nejde úplně o pohádkový čas a prostor typu „žil-byl kdysi-kdesi“, nasvědčují detaily Buninovy doby – např. „пассажирский поезд“, jak zmiňuje Šustov³² (2000), resp. zde přesněji nespisovně „пассажирный“, ale i to, že prostorem je „царство“ a ne univerzální „království“, jak je tomu v Afanasjevově verzi, o čemž se zmiňuje badatel.³³ I to přispívá k výkladu, že se jedná o současnost, a podle nás o parodickou alegorii bolševického převratového Ruska.

Celkově se dá říct, že povídka je oproti pohádce hutnější, dynamičtější a živější, k čemuž přispívá to, že některé kroky přítomné v pohádce zde chybějí (ať už plavba sudem, či štičí doporučení, aby si Jemelja zapamatoval zaklínadlo – ten ho začne používat bez toho, že by ho štika upozornila), podobně působí též menší či vypuštěná motivace činů. Jemeljova postava je navíc plastičtější, pojatá expresivněji.

Na živosti (a místy až ironické hyperbolizaci) vyprávění se neméně podílí šťavnatý

32 М. П. Шустов: Сказочная традиция в русской литературе XIX века. Нижегородский государственный педагогический университет, Нижний Новгород 2000, s. 192.

33 Тамtéž.

jazyk. Ten také, včetně konverzačního konce závěru povídky (oficiality kolem svatby), Jemeljou **variovaných** zaklínadel doplňovaných často frazeologizmy („... *покажи им, дубинка, белый свет!*“), spojeními v lidovém duchu („... *дубинка, попотчуй их сахаром!*“) či rýmy apod., včetně Jemeljových **průpovědek** (nezřídka rýmovaných), jež pronáší třeba i jen sám pro sebe, když např. použije zaklínadlo a v neposlední řadě včetně zaklínadla, jemuž říká vypravěč „*щучье слово*“ a carova dcera „*волшебное слово*“ koresponduje s výkladem textu – jde tedy o zmámení slovem, hru s jazykem, o Jemelju-kecala symbolizujícího ruský národní typ, přetransformovaný do hesly se ohánějícího bolševika. Autor tímto způsobem utváří rovněž atmosféru celého textu, když imituje jazyk lidové slovesnosti. Používá slova (či gramatické tvary) hovorová („вразвалочку“, „с лентой“, „нынче“, „облом“ jako nemehlo, „калечить“, „кинуться“; „да“ ve významu slučovací spojky; hovorové, resp. lidové částice „мол, дескать“ pro vyjádření zprostředkovanosti; hovorovou částici „-ка“; „ну-ка“ apod.); nespisovná („хлебать“, „напихаться“); vulgární („рыло“ ve významu huba); nářeční („итить“, „хата“, „послаже“ místo „послаще“), zastaralá („со слезьми“, „боле“ místo „более“), poetická či charakteristická pro lidovou poezii („теперича“). Podobně zapojil hovorové a nespisovné syntaktické konstrukce („давай“ + infinitiv, „мне неохота“ + infinitiv, typ „любитель был есть“). V povídce se rovněž objevují typické pohádkové konstrukce spočívající v „dvojení“ („... заткнул **за** кушак **за** этот.“, „к крыльцу **к** главному“ – opakuje se předložka a rozděluje tak slova řídící a závislé, která jsou navíc v inverzním postavení; „по нему, по Емеле-дураку“, „кланяется ему, государю своему“ – po zájmenu následuje upřesnění) a opakování založená na číslovce dvě („... и зачни по нем **сохнуть, горевать**“); nezřídka vystupují společně („... я вся **истянулась, истощала** по нему, по Емеле-дураку“). Také velice často používá pro pohádku typické dvojice slov typu „дрова-борова“, „шум-бардак“, „государь-батюшка“, „скачет-летит“, „двери-тетери“, „сопли-возгри“, přičemž v některých případech jedna část vysvětluje druhou (může se jednat o nepřiliš známý nářeční ekvivalent, jenž jako by autor vyloženě toužil použít apod.). Hravost a komičnost podporují též kalambúry: „... а Емеля-дурак залез на **печь** и опять наказал **печь** ему блинов поболе...“, „– Так точно, мол, ваше императорское величество, это я самый и **есть**. Я,– говорит,– затем сюда приехал, государь-

батюшка, что вы меня звали пряниками кормить, а я любитель их есть.“ Autor dokonce místy vyznačuje přízvuky typické pro lidovou mluvu („Пошел по воду Емеля“). Lidovost textu dodávají rovněž časté asonance a rýmy, což můžeme vidět společně s formálními opakováními např. na promluvě carovy dcery: „... я не могу его злой смерти перенести,/ у него волшебное слово **есть**. Вы,— говорит,— не смотрите, что он такой **сопатый, толстопятый,**/ **глаза дыркою, нос просвиркой,**/ он нос утрет, за Ивана-царевича сойдет!“

Co se týče historie výkladu, bývá v očích interpretů tato povídka považována za ne zcela jasnou, pokud jde o smysl. V oddíle „Примечания“³⁴ čteme: „Саши Черный отмечал „ядренный простонародный лад“ этой сказки, который искупал ее „не вполне четкий замысел“... (... 1924).“ Jan Zábrana zase píše: „... některé jeho rané zahraniční práce jako by ztrácely půdu pod nohama... nacházíme v nich... obtížně sledovatelnou alegorii (О hlupáku Jemeljovi, 1921).“³⁵ V novější Šustovově práci se dovíme: „Другими словами, сказка эта вместе с ее главным героем Емелей превращается Буниным в символ того русского характера, который он изучает на протяжении всего своего творчества.“³⁶ Tento výklad je podle nás příliš obecný a nespecifikovaný. Řešením může tedy být kromě poukazu na typický ruský chrakter vidění povídky coby parodické alegorie rodícího se bolševického Ruska.

34 И. А. Бунин: Собрание сочинений. Повести и рассказы 1917-1930. Т. 5. Художественная литература, Москва 1966, s. 513.

35 J. Zábrana: Potakt básníka. Eseje a úvahy. Odeon, Praha 1989, s. 151.

36 М. П. Шустов: Сказочная традиция в русской литературе XIX века. Нижегородский государственный педагогический университет, Нижний Новгород 2000, s. 193.

Зимний сон (1918)

Z hlediska výkladu je důležitý již název, který odpovídá dvěma hlavním událostem povídky. Máme tu vícevýznamové slovo, jehož dva významy jsou v textu použity. Slovo „сон“ z názvu může znamenat mimo jiné buď věčný sen nebo spánek mrtvého na jedné straně, anebo blouznění, touha, sny na straně druhé. Setkáváme se zde tedy s protikladem obsaženým v jednom slově prostřednictvím dvou významů (o tom viz dále), který je navíc hlavním motivem povídky.

Text lze kvantitativně rozdělit na dvě poloviny, část o mileneckém páru (Ivlev a učitelka) a část o chudáku Vukolovi, která je ovšem s předchozí propojena reakcemi obou milenců. Povídka začíná popisem Ivleva na procházce a učitelky, která postává na schodech školy a dívá se na něho. Dále následují stručné popisy počasí a Ivlevova kabinetu. Jeho postavení zde není nijak zvlášť specifikované. Nepíše se, jestli má nějaké zaměstnání, ani jeho milá, učitelka, nepracuje, nýbrž vyhlíží Ivleva; může tak jít o volný den, nedovíme se tedy o Ivlevovi v tomto smyslu nic. Kromě jména jsou však v textu přítomny některé další indicie, které by mohly naznačovat jeho nepřilíš významné postavení. Bydlí v domě s výběhem – mohl by být koňákem, polštářek na pohovce má ošoupaný, okna jeho kabinetu, kde je zima a smutno, míří na sever. Zároveň ho ale poslouchají služebné. Co se týče poměru s učitelkou, vypadá to, že se snaží o utajení intimnosti jejich vztahu, resp. že jde o vztah v zárodku, kdy ještě používají cíl cesty jako záminku proto, aby byli spolu, ona laškuje a „odmítá“ ho, s tím, že nejdřív musí zajet tam a tam: „... напряженно думал: – Где же, однако, с учительницей встретиться. Разве поехать к Вуколовой избе...“, („Мы непременно должны посмотреть Вукола!– крикнула она...“, „Ивлев оглянулся – не едет ли кто сзади... И он обнял учительницу, ища губами ее щеку... – Нет,– крикнула она,– мы должны сперва заехать.“; s těmito výpověďmi se setkáme až dále).

Tím se do hry dostává Vukol, bývalý boháč, dnes troska, jenž má sloužit jako důvod jejich vyjížděky. Následuje téměř strana textu týkající se této postavy, jedná se o popis jeho osoby při příchodu k Ivlevovi, u něhož žádá o čaj (svou poslední radost), s Ivlevovými vstupy. Ivlev, jenž ho vidí z okna přicházet, stejně tak jako později

učitelka, se v reakci na Vukolovu osobu, přestože by to jeho politováníhodný stav zasluhoval, nesnaží mírnit svoji dobrou náladu. Když Ivlev přemýšlel o tom, že by mohl jet s učitelkou k Vukolově chalupě, uviděl právě Vukola a my čteme: „– *Ах, – подумал Ивлев с радостью, – непременно случилось что-нибудь ужасное!*“ Ani nemusí jít o nic hrozného, na Vukola se pravěpodobně lepší často všelijaké problémy; jde o to, že „radost“ je explicitně zmíněna u Ivleva v reakci na Vukola a potom rovněž u učitelky na téhož (viz dále). O tom, že Ivlev byl v dobrém rozmaru, svědčí i to, jak odpovídal na Vukolovu prosbu o čaj. Chudák se dokonce klaněl služebným, když je žádal o nápoj a stěžoval si na nevděčného, věčně opilého, neurvalého syna. Ivlev na to odpověděl v dobrém rozmaru: „– *Дайте ему, – сказал Ивлев, – и чаю, и сахару, и белого хлеба!*“ Trojité „и“ ve velice krátkých paralelních úsecích (jde o spojení třech předmětů) a závěrečný vykřičník dodává výpovědi bodrost a rozšafnost dobře naloženého člověka. Většinu textu tvoří, pro Bunina nezvykle, krátké odstavce – a to sestávající z jediné, nepřilíš dlouhé věty (více viz dále). I v porovnání s tím jsou následující věty výjimečně krátké a kontrastují, jak obsahovým vyústěním (smrt oproti téměř splněnému snu – pití čaje), tak formou (krátké jednoduché věty oproti dvěma rozsáhlejší souvětím), s předchozí částí, jež popisuje Vukolovu přípravu čaje: „/ *Как вдруг вошел сын./ Изба была вся голубая от дыму./ Старик кончал двадцатую чашку./ И сын так крепко стукнул его костью в темя, что он мгновенно отдал богу душу.*“ Lomítkem vyznačujeme nový odstavec. Už samotná délka vět (navíc první tři jsou jednoduché), i kdyby byly v jednom odstavci, dodává sdělovanému na dramatickosti; tím, že tyto věty tvoří samostatné odstavce, se naléhavost ještě zvyšuje. Co věta, to nový záběr – představení scény – syn, vnitřek chalupy, stařec; poslední věta – co z toho vzešlo, děj. Úsek končí tragicky, smrtí Vukola, kterého zabil vlastní syn, nejspíš v opilosti.

Další část, přibližně dvě třetiny stránky, pojednává o Ivlevovi a učitelce a nese se naopak v radostném duchu, stejně jako Ivlevovy repliky v předchozí části, vyvstávající do popředí v kontaktu s protikladným, neveselým textem na téma Vukol. Jak se můžeme dočíst, Ivlev se na vyjížďku s učitelkou připravil, dal si záležet na svém zevnějšku: „*Был розовый морозный вечер, и он оделся особенно тепло и ладно...*“ Ani učitelku ani Ivleva nic neodradí od pozitivního naladění a jejich plánů ohledně

brzkého setkání. Stejně jako Ivlev, také učitelka, která, jak se dočteme, na setkání čekala celý den, je rozjařená, plná bujného veselí, jež se stupňuje: „– *Мы непременно должны посмотреть Вукола!*– *крикнула она...* Глаза сияли *веселой хитростью*, лицо от папахи казалось еще милее и нежнее... Она *смеялась, нагибая голову к муфте, закрываясь от острого ветра.*“ Ani ostrý vítr ji neodrazuje, naopak ji ještě pobízí k dalšímu projevování radosti. A zde se opět objevují čtyři krátké věty, každá utvářející samostatný odstavec: „/*Лошадь летела как на крыльях./ Сзади, за степью, садилось солнце./ Снежное поле, расстилавшееся впереди, зеленело./ И встречный ветер, как огнем, жег щеки, брови.*“ Tentokrát náležejí části milenecké – zase dochází k jednoduchému a pádnému rozvržení scény, k čemuž přispívá forma výše popsaná. Pomocí příslovčí místa „сзади“, „впереди“, slovesa pohybu „летела“, přirovnání koňské jízdy k letu na křídlech, která se používají k pohybu a bývají i symbolem letu, pomocí koně, jenž sám je prostředkem dopravy, dochází k dynamizaci. Přispívá tomu rovněž sousloví „встречный ветер“, jež vyjadřuje směr a umocňuje pocit pohybu, štípání tváří („огнем, жег“) dodává ještě větší energii. Za tím, podobně jako v paralelní části mířící k Vukolově zabití, následuje první nám známé tělesné sblížení, resp. pokus o ně: „*И он обнял учительницу, ища губами ее щеку.*“ Její rozpustilost přechází v euforii, když se ji Ivlev (sledující svůj cíl) při jízdě na saních pokusil políbit a ona se ještě více rozesmála a vytrhla mu oprotě: „*И он обнял учительницу, ища губами ее щеку. Она засмеялась пуще и схватила вожжси.* – *Нет,*– *крикнула она,*– *мы должны...*“

Poté se dostanou k Vukolově chalupě, a jejich prostřednictvím je nám dáno nahlédnout do starcova obydlí. Poprvé se tak ocitnou všichni tři pohromadě. Když vejdou, naskytne se jim nevábný pohled, opět naskicovaný samostatnými větami-odstavci, třebaže ne úplně krátkými (chalupa, strop, pec, svíčka, chalupa nazvaná brlohem; vše ve třech větách). Pak, v delším souvětí oproti předcházejícím krátkým větám (tato struktura je obdobná dvěma výše popsaným, kde výsledkem je jednou smrt, podruhé první tělesné sblížení), čteme o něčem zásadním, zde o rakvi, tedy o smrti; přítomnost samotného mrtvého Vukola je zřetelná jen z náznaků: „... *под бугром, образованным сложенными на груди руками, лежала черная дощечка.*“ Řídícím členem je „под бугром“ a teprve na něm je závislá věta obsahující spojení

„на груди руками“, přičemž „kopeček“ je metaforou složených rukou – metaforické vyjádření, neznamenantající v prvním plánu část lidského těla, je tak použito jako hlavní informace, osoba Vukola je upozaděna jak ztvárněním textu, tak milenci, kterých se jeho smrt nijak negativně nedotkne. Popis vnitřku tvoří protiklad k předchozím radovánkám, stejně jako k těm následujícím.

Ani smrt známého člověka neutlumila obrovskou radost učitelky, která nevyjadřuje žádnou lítost. Ivlevovy reakce nejsou explicitně zaznamenány, ale lze na ně usuzovat z chování učitelky. Ivlev může být zaražen apod., anebo (či zároveň) nemusí u učitelky jít jenom o čistou radost, může zároveň uklidňovat sama sebe z té divoké radosti, být překvapená sama ze sebe a cítit strach z toho, co vidí, jak se chová, z toho, že ani přítomná smrt ji nezabavuje touhy po milostném prožitku, jako by ji ještě popohnala a dodala energii. „— Не бойся!— с бесовской радостью шепнула учительница, крепко схватив Ивлева за руку и вся прижавшись к нему.— Едем, едем!“ Dále v tom lze spatřovat zachycení jednoho z rozdílů mezi mužem a ženou, kdy žena snáší přítomnost mrtvých lépe než muž; v tomto případě to ještě umocnilo ženino prožívání radosti v temných, podzemních proudech, mužům cizích a záhadných, až strach vyvolávajících (odtud potenciální Ivlevova zaraženost). Projevila se tak běsovská, krvelačná, bezuzdná, nekompromisní část ženské podstaty. Tato pro muže zarážející ženská protikladnost se objevila již ve větě zobrazující jejich jízdu na saních: „Глаза сияли веселой хитростью, лицо от папачи казалось еще милее и нежнее.“ V ruské literatuře lze vidět paralelu v Bulgakovově Markétce, která létá a řadí coby čarodějka, dostane se na sabat... Výjimečnost, ale také jistou odtazítost, pokud jde o vypravěčův vztah k ženské postavě beze jména, podtrhuje také opakovaný, zcela nezměněný popis jejího oblečení: „На ней была синяя на белом барашке поддевка, подпоясанная красным кушаком, и белая папача.“ Ivlevova mužská podstata se v prožívání radosti projevila pozitivním nadhledem nad problémy lidí, upozaděním vnímání hloubky neštěstí (reakce na Vukola, kterému se něco přihodilo), bodře projevovanou štědrostí (čaj pro Vukola), pak už, pokud možno nekomplikovaně, míří za cílem, bez zbytečného, přehnaného emocionálního odbíhání a zvnějšňování, aby úspěšně proměnil svou radost v realitu hmotnějšího rázu.

Předposlední odstavec textu lze vidět jako symbolické, z folklórní paralely mezi

přírodou a člověkem vyrůstající zobrazení muže a ženy v slunci a měsíci vyskytujícími se současně na obloze. „И полозья санок, как коньки, засвистали под изволок по мерзлому снегу. Еще тлела далеко впереди сумрачно-алая заря, а сзади уже освещал поле только что поднявшийся светлый стеклянный месяц.“ Slunce a měsíc jsou pohanským vyjádřením spojení protikladu – manželství slunce a měsíce a spojení mužského a ženského principu v jejich různosti. To anticipovaly již analyzované různé projevy radosti. A nyní tento obraz spolu se závěrečnou větou „Теперь они неслись в Гренландию.“ (cesta do říše zimních snů) nasvědčuje tomu, že dojde ke spojení, k naplnění jejich lásky.

„Сон“ z názvu pak odpovídá Vukolově smrti a milostné touze dvojice, slovo „сон“ je užito eufemisticky stejně jako druhý výraz pro Vukolovo úmrtí „... он мгновенно отдал богу душу.“ Také ve smyslu touhy – motoru života, protikladu smrti - je „сон“ použito v přeneseném, zastřeném významu; ani jinak není „touha“ explikována – je možné ji spatřovat ve starcově bažení po čaji, jenž je už jediným smyslem jeho života, v jeho případě však vítězí smrt a je využit druhý přenesený význam slova „сон“, zesnutí, smrt. Touhu lze též připsat Ivlevovi a učitelce, dá se předvídat podle jejich příprav, dle jejich radostného vzrušení a jednání s cílem tělesného sblížení, také podle symbolu spojení slunce a měsíce a patrně též z poslední věty o symbolické jízdě do Grónska. S touto eufemistickou nedořečeností na úrovni lexikální kontrastuje výraz nelíčené radosti, děj povídky a rovněž její forma, jež je, jak už bylo řečeno výše, tvořena nezvykle krátkými odstavci, až na pár výjimek (polovina z nich, tři, se navíc týká přímé řeči) se skládajících z jediné věty či souvětí. Vzniká dojem rozfázovanosti, čímž dochází ke zvýšenému zaměření na jednotlivosti; jak na fáze činnosti, tak na rozsnímkované pohledy na krajinu, části pokoje apod. Zdůrazňuje se tak změna, pohyb, dynamičnost vlastní životu, jenž na pozadí starcova živení a smrti vyhrává v postavách Ivleva a učitelky, nenechává se oslabit. Kontrast smrti a života je promítnut rovněž do hláskově instrumentovaných jmen Ivleva (přední samohlásky; pozitivní pól) a Vukola (zadní samohlásky; negativní pól); ženská postava, učitelka stojí mezi nimi, není ani zcela v moci tmy, ale ani není za každou cenu pozitivní, spojuje oba světy.

В некотором царстве (1923)

Dvoustránková povídka „В некотором царстве“ je založena na principu inverze. Tomu, že by mělo jít o pohádku, napovídá název, avšak již počátek je nepohádkový. Zjistíme, že jsme na stanici s telegrafem: „Телеграфист, через плечо которого он читает, ...“ Dále je zmíněna „московская повесть Пушкина“ a Boris Godunov „... такой снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее.“ Až z minulosti jako by přicházelo varování. Hned další větou se vytváří kontrast lehké, světlé současnosti (moskevský nákup k svatbě, švédské lyže; „И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце. И тройка идет уверенно и шибко.“). Po předsvatebních nákupech v Moskvě následuje cesta domů. Tetka je ještě plná síly a panovačnosti, vše jde podle jejích plánů, neteř ji na slovo poslouchá, i proti své vůli. „– Воля ваша, тетя, я на все согласна,– звонко ответила племянница с **притворным** веселым простодушием.“

Zde ale přichází zlom – projedou vesnicí na lesní usedlost, jejíž uvedení na scénu je zvýrazněno rytmozovaností. Odělují se tak dva světy (předsvatební nákupy v Moskvě a cesta domů – blížící se události v lesní usedlosti), rytmizovaný úsek mezi nimi tvoří přechod vyznačující se magickou atmosférou, k níž přispívá mimo jiné opakování („большой“), které je charakteristické pro zaklínadla, pohádky apod., asonance i výstavba celého odstavce včetně představy chaloupky na kuří nožce s babou Jagou v hlubokém lese, již podporuje název povídky: „А тройка шибко идет через деревню, над избами и сугробами которой темнеют сосны, посеревишие с морозу. А за деревней, совсем в лесу, видна усадьба: **большой** снежный двор, **большой** и низкий деревянный дом. Сумерки, глухо, огней еще не зажигали.“ Opět se vyskytuje rytmizovaný úsek po dvojtečce, ta se tak v mnoha případech jeví jako příznak, předzvěst takového úseku, který mívá zásadní významotvornou platnost, jako dynamicko-významový impuls. Opakuje se, resp. variuje též **začátek** tohoto odstavce: „А тройка шибко идет ...“ s **koncem** třetího, dřívějšího odstavce, v němž dochází k onomu kontrastu mezi godunovskou zimou a hrozivostí a mezi spokojenou

přítomností: „*И тройка идет уверенно и шибко.*“ Toto opakování spolu s opakováním spojky „*И*“, podruhé odporovacího „*А*“ na začátcích vět v těchto dvou odstavcích pohání příběh rychle („*шибко*“; dynamizující charakter má i krátká, leč výstižně charakterizující scénu, věta „*Сумерки, глухо, огней еще не зажигали.*“, jde o obrazy bleskově zachycené vícerými smysly, okem i uchem vnímatele v nerozvitě větě – nic tedy čtenáře neodvádí od základních údajů - tak přes částečnou nominálnost věty dochází k její dynamizaci) dopředu, k nevyhnutelnému, osudovému vyústění. „*И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце. И тройка идет уверенно и шибко.*“ (jde o slučovací spojku, pouhý sled událostí, kdy je prozatím vše v pořádku) a „*— Воля ваша, тетя, я на все согласна,— звонко ответила племянница с притворным веселым простодушием. А тройка шибко идет через деревню, над избами и сугробами которой темнеют сосны, посеребрившие с морозу. А за деревней, совсем в лесу, видна усадьба: ...*“ - zde se jedná již o předzvěst neštěstí, o odpor, protiklad (prozatím signalizovaný pouze spojkami „*А*“, druhým způsobem v tomto úseku neverbalizovaný) mezi tím, kdy teta má ještě moc a tím, jak se blíží její bezmoc, čímž dostává prostor vůle jiných. Následuje odstavec, v němž téměř nic nenasvědčuje blížící se tragédii. Jde o celkem dlouhý popis příjezdu tety a její neteře domů, toho, jak je radostně vítá stará služebná, jak se vysvlékají z objemného zimního úboru. Příznačný je zde rytmiizovaný úsek hláskově instrumentovaný („*Племянница ... быстро снимает городские серые ботинки, показывая ногу до колена, до кружева панталон, ...*“; odpovídají si rovněž hlásky „*о*“ a „*и*“ ve slovech „*колена*“ a „*кружева*“, protože v těchto pozicích jsou redukováné, „*о*“ 1. stupně, „*и*“ 2. stupně), k jehož objasnění se vrátíme později.

Na začátku dalšího odstavce, v němž teta umírá, je explicitně řečeno, že neštěstí se dalo tušit už dávno. „*И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось: тетка роняет поднятые руки, слабо и сладко вскрикивает — и опускается, опускается на пол. Старушонка подхватывает ее под мышки, но не осиливает тяжести и дико кричит: — Барышня!*“ Tušení čehosi neblahého podporovaly již dříve zmiňované postupy a motivy: hrozivý Boris Godunov („*И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее.*“); opakování spojky „*А*“

vyjadřující protiklad a její kontrast s předcházejícím opakováním aditivní spojky „И“ (jde o dvojitý kontrast podobně jako v následující povídce „Старый порт“) spolu s rychle jedoucí trojkou vezoucí dané osoby (kočí, teta, neteř) k osudem určenému cíli; rytmizovaný úsek s magickým vyzněním po dvojtečce a celý tento dynamizovaný úsek – zlom, změna místa, usedlost v hlubokém lese.

Jediný, koho smrt tety zajímala, byla stařenka volající slečnu-neteř: „– *Барышня!*“ Tím končí odstavec o tetině smrti. Následující, poslední dva odstavce jsou o již ničím nerušeném sblížení kočího Ivleva a slečny (teta jí naplánovala jiného, Ivana Sergejeviče). Tady se vrátíme k výše zmíněnému rytmizovanému úseku („*Племянница... быстро снимает городские серые ботинки, показывая ногу до колена, до кружева панталон, ...*“) z odstavce o svlékání po příjezdu v předsíni. Jde o předzvěst erotického motivu, s nímž se setkáme před koncem povídky a kterým se porušuje etická norma typická pro pohádkový žánr, k němuž odkazuje název; podle etické normy má po smrti blízkých následovat období smutku a zdrženlivosti. Jinými slovy erotické chvění (ač neexplikované) probíhalo již v oné předsíni a k uskutečnění tužeb došlo porušením předpokládané normy po smrti tety. Odstavec následující po stařenčině zvolání „– *Барышня!*“ začíná opět odporovacím „А“ vyjadřujícím protiklad: smrt tety – lhostejnost vůči ní, vůči stařence, existuje už jen on a ona. „А... *И нет уже ни старушонки, ни тетки, есть только...,– есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботин, ...*“ - zde je erotický motiv, který byl v dřívějším textu zvýrazněn rytmizovaností. Dále etickou normu překračuje kontrastní paralela smrti tety a sblížení Ivleva a slečny, kdy v textu použité slovo „*блаженство*“ (blaho, blaženost) vyjadřuje stav těsně před smrtí, stejně tak příznak milostného prožitku, slovo tím spíná obě protikladné polohy života, smrt a potenciální nový život. „...– *есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботин, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол...*“

Jak už bylo řečeno, název povídky má ironickou platnost. Jde o kontrast

pohádkovosti, kterou napovídá název, a reálného příběhu, tedy o celkový kontrast na vyšší rovině, textové (protiklad názvu a fabule) i intertextové (ironizace pohádkového žánru formou autorského příběhu „reálného“, nepohádkového). Tento princip se pak v dílčím momentu objevuje i uvnitř textu, kdy je do textu rytmiizovaným odstavcem o příjezdu na lesní usedlost opět vnesena atmosféra pohádky, čímž se aktualizuje, znovu oživuje kontrast, připomíná se tak název povídky a s tím spojená komplikovanost textu. Také zpracování fabule je ve vztahu k pohádkovému žánru obrácené – oproti časové lineárnosti pohádky se zde setkáváme s prvky retrospekce, avšak ne postupně, nýbrž provedené skokem. Tím vzniká kontrast mezi přítomností (odstavec o stanici s telegrafem, třebaže již zde se Ivlev dostává svými myšlenkami do předchozího dne) a minulostí (hned na počátku je zmínka o Borisi Godunovovi a tehdejší zimě, čímž se minulost ještě prohlubuje: „... такой снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова...“).

Povídka začíná tím, že kočí Ivlev čte telegram, který oznamuje, že slečna se bude vdávat, telegrafista ho odhání, ale Ivleva to nezajímá, protože se už vidí na cestě „... но Ивлев **видит себя** уже в дороге в глухой России, глубокой зимой.“ a začíná vzpomínat na lásku prožitou se slečnou. Tomu, že v následujících odstavcích jde o vzpomínku, napovídá fakt, že hned první věta následujícího odstavce začíná „**Он видит**, что к вечеру морозит, говорит себе, что такой снежной зимы никто не запомнит со времен...“ Sousloví „**видит себя**“ odkazuje k pojmu „představy“, poté se opakuje ve spojení „Он видит, что...“, čímž je dáno najevo, že jde i nadále o stejný druh psychického pochodu, tedy o Ivlevovu představu. Tomu, že se vrátíme do minulosti, nasvědčují slova tety vracející se domů: „Завтра же дам знать Ивану Сергеичу, не хочется больше тянуть с вашей свадьбой.“ Telegram, třebaže ho již nestačila podat teta, která umřela ten samý den, kdy se vrátila na usedlost, tedy patří budoucnosti vzhledem k tomu, co v textu po telegramu následuje. Text povídky končí slovy „... мучительным и счастливым воспоминанием,— их общим воспоминанием,— одержим он весь день.“ Tím Ivlev, z jehož perspektivy je celý text podán, zároveň však s odstupem vyprávění v er-formě, výslovně uvádí, že tu máme co dělat se **vzpomínkou**, čímž si lze vysvětlit onen odstup.

Použití 3. osoby zároveň znejasňuje uchopení textu, není od počátku zřetelné, že je

vše nahlíženo z perspektivy kočího. Tento postup znejasnění spolu s názvem intertextové povahy, s otazníkem, který se při prvním čtení vznáší nad tím, odkud pochází telegram, proč je zde zmíněn Boris Godunov, přítomnost rytmizovaného úseku přispívá k recepci této povídky jako textu s tajemstvím, který si žádá hloubkovou interpretaci. Poslední větou povídky „... мучительным и счастливым воспоминанием, — их общим воспоминанием, — одержим он весь день.“ se s Ivlevem dostáváme k výchozímu bodu textu, který patří dnu po tetině smrti. A jak se od kočího dovídáme, je on sám, a podle jeho mínění i slečna, celý den plný vzpomínky na právě prožitý milostný vztah, který, ač velice krátký, byl opravdový. Na začátku povídky nacházíme Ivleva na stanici s telegrafem. Přichází telegram s textem „Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...“, že nejde o telegram určený kočímu, je zřejmé z telegrafistovy reakce „Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна..., но Ивлев видит себя...“. Přichází telegram by mohla být odpověď na týž den odeslanou zprávu, kterou plánovala teta, již však nakonec poslala neteř místo mrtvé tety, s textem psaným jakoby tetou. To by byl důvod, proč se v textu uvedeného telegramu píše o „neteři“, tedy o slečně jako něčí příbuzné, jako o někom třetím.

Co se týče zmínky o Borisi Godunovovi, lze ho ztotožnit s kočím Ivlevem. Godunov si vzal za ženu dceru Ivana Hrozného, tedy příbuznou cara, byl správcem země a po smrti Ivanova následníka se stal sám carem, ovšem s tím, že ho téměř všichni podezírali, že on nechal zavraždit Ivanova syna a považovali ho za samozvance, protože nebyl z carského rodu. Obdobně Ivlev, pouhý kočí, nemůže být rovnoprávným partnerem pro slečnu z usedlosti (přesto spolu mají románek plný lásky), protože by v něm všichni viděli samozvance, z čehož by plynuly všelijaké těžkosti. Pokud jde o název, v pohádce se hloupý Ivan může stát carem a vzít si princeznu, přestoupit sociální překážky, není považován za samozvance (viz Buninova parodie „О Емеле дураке, какой вышел всех умнее“). Kontrast pohádkového názvu a „reálného“ obsahu, spolu s faktem, že slečna si nakonec bere tetou jí předurčeného Ivana Sergejeviče, jenž má pravděpodobně odpovídající sociální status, však dává tušit rozpor mezi pohádkovou skutečností a dobovou realitou. Slečna se patrně sama rozhodla, že vstoupí ve svazek s Ivanem Sergejevičem a zabezpečí se tak. Název „B

некотором царстве“ tak v sobě nese upozornění na rozdíl mezi realitou a pohádkou. (Částečně je i možné vidět v Ivlevovi-samozvanci Bunina, ale ve smyslu bohatství, schopnosti materiálně zabezpečit rodinu – proto ho opustila jedna z prvních lásek a vzala si bohatého, perspektivního muže, a ne spisovatele, který se živí všelijak.)

Зимний сон (1918) a В некотором царстве (1923)

Povídka „*В некотором царстве*“ má společné body s textem dřívějšího data, s povídkou „*Зимний сон*“. Je pravděpodobné, že ta autorovi posloužila jako inspirace, resp. některé postupy v ní použité byly pro Bunina nosné i nadále.

V obou případech máme hru s významem slova, třebaže založenou na různém principu. V povídce „*Зимний сон*“ se vyskytuje klíčové slovo v názvu, které má více významů a dvou z nich je tu použito. Slovo „сон“ může znamenat mimo jiné buď věčný sen nebo spánek mrtvého anebo blouznění, touha, sny. Jde tedy o protiklad obsažený v jednom slově prostřednictvím dvou významů. Podobně v povídce „*В некотором царстве*“ spojuje klíčové slovo smrt a lásku, resp. její tělesnou podobu. Zde šlo o „*блаженство*“, třebaže slovo samo o sobě vyjadřuje stále týž stav, jenž však je společný člověku před smrtí i milostnému aktu. Jde tedy o význam jeden, náležející více životním situacím, podtrhující blízkost a v jistém ohledu podobnost smrti a milování, krajních poloh života. V obou textech jsou klíčová slova použita ve spojitosti s významem jednak smrti, jednak milostného aktu.

Texty spojuje i jméno mužské postavy milenecké dvojice – Ivlev a bezejmennost jeho milenky. V povídce „*Зимний сон*“ je Ivlev co do sociálního postavení blíže nespecifikovaná osoba, nevíme, zda a popřípadě jaké má zaměstnání, pouze jméno poukazuje na nešlechtický původ. Jeho milá, beze jména, je učitelkou ve škole. Sociální rozpor mezi nimi není zřejmý. V povídce „*В некотором царстве*“ je Ivlev kočím u staré tety a její neterě, které mají vyšší sociální status; dochází tak i k rozehrávání významů, které vyvolává název povídky, a je také pravděpodobné, že v této souvislosti je v textu zmíněn Godunov-samozvanec. K lásce Ivleva a slečny v obou povídkách dojde téměř ihned po smrti nebo se schyluje k erotickému prožitku v témž okamžiku. V textu „*Зимний сон*“ je tomu tak po smrti Vukola, resp. po spatření mrtvého dvojicí. V příběhu „*В некотором царстве*“ po tetině smrti. Tedy po zániknutí překrad stojících mezi dvojicí a jejich touhami. V první povídce je starý Vukol mezi k překonání proto, že Ivlev i učitelka ho berou za součást svého výletu, je nutno ho nejdřív navštívit, pak teprve mohou začít projevovat své milostné touhy, obzvlášť na tom trvá učitelka. Ve druhé povídce je překradou stará teta, teprve její

smrtí přestává být láska mladých skrývaným tajemstvím a dojde okamžitě týž den naplnění bez myšlenek na ostatní obyvatele domu (mrtvá teta, stará služebná). Obě situace setkání se smrtí jsou provázeny projevem radosti mísící se s hrůzou – hrůza ze smrti, radost z blízkosti milování. Předcházela jim jízda na saních a Ivlev coby ten, kdo je kočíruje, obojí v období zimy.

Старый порт (1927)

Fabule povídky není složitá. Na počátku léta do nového, dosud prázdného hotelu u rybářské vesnice Starý přístav ve Francii zavítali první návštěvníci. Skotští manželé s dcerou a v závěsu za nimi Nor, který se jich drží už od Londýna, kde byl jejich náhodným spolubydlícím v hotelu. Vedou zde poklidný, jednotvárný život, dny ubíhají jeden jako druhý. Muž by se, podle všeho, rád seznámil s dívkou, ale nevyvíjí potřebnou aktivitu. Tak uplyne asi deset dní. Neznámý se náhle rozhodne opustit hotel. Při odjezdu se odhodlá k jedinému činu za celou dobu pobytu. Do notesu rychle napíše *Good night!*, papír vytrhne a vsune ho pod dveře pokoje oné dívky. Pak už jen odchází do přístaviště, kde na něj čeká člun, který ho má dopravit do nejbližšího města, v němž bude moci nasednout na přímý vlak do Příže.

Na pozadí tohoto jednoduchého příběhu, téměř nedějového, se podíváme na to, jak je zpracovaný syžet. Kompozici syžetu lze vidět jako střetávání prvků dvou uměleckých směrů – impresionismu a expresionismu, kde roli hraje také hlásková instrumentace, obzvlášť jako příznak impresionisticky pojatých pasáží.

Impresionismus bychom mohli charakterizovat jako stav, kdy lze těžko sledovat konkrétní rozložení věcí a jejich vztahy, spíš to vyvolá povšechný dojem, který je směsí toho všeho. V případě, že se snažíme vše okamžitě racionalizovat, mihají se nám před očima jednotlivé substance. A čím je frekvence vyšší, tím víc to vnímáme jako chaos, který nakonec může přejít v klid a uvolnění, jestliže upustíme od snahy rozumově všechny kroky uchopit a necháme na sebe okolí působit a jím se pohltit. Pod impresionismem zde vidíme preferování smyslových vjemů a počitků před intelektuálním přístupem ke skutečnosti; jde o celkovou náladu, jedním z hlavních námětů se stává krajina; typickými motivy jsou vlny, oblaka, vítr, sluneční svit, pouliční ruch apod.; aktualizují se eufonické a barevné prvky jazyka, synestézie, náladovost; zvýrazněnost epizodických složek, lyrická líčení, fragmentárnost psychologických charakteristik, sukcesivnost dojmů a sugestivnost situací. Expresionismem rozumíme umění výrazu, zaměření na gesta, repliky, jednání, projev vnitřních hnacích sil, dynamismus, snahu po drastičnosti, užívání silných kontrastů, drastičnost, ponoření se do skutečnosti, její prožívání zevnitř, zachycování toho, jak se

situace a události odrážejí v mysli člověka.

Povídka začíná impresionistickým líčením přímořského kraje Francie. Hra barev zvyšuje radostnou atmosféru začátku léta. Sluneční zář, mořská svěžest, zeleň mladého obilí i křídové pobřežní skály se svou nevinnou bělostí, kterou se dotýkají azurových zálivů, jsou všeobjímající nádherou, na niž se „nelze dosyta vynadívat“. Čtenář ztrácí orientaci, dochází k rozostření, což podporuje komplikovaná stavba dlouhých rozvitých souvětí, vztahy mezi nimiž se tak obtížně sledují. Tento monumentální pohled zlidšťují zpívající skřivani a rozkvétající květiny, poletující motýli i člověkem zbudované silnice při úbočích vedoucích do vesnice. Rušivým dojmem působí jen hotel na holém kopci u rybářské vsi pro svou novost a výšku.

Prvním odstavcem si autor připravuje půdu pro odstavec následující: *„Отель „Бретань“ еще пуст, деревня Старый порт, близ которой странно высится на голом холме это новое многоэтажное здание, живет пока своей простой рыбацкой жизнью.“* Odstavec tvoří jediné souvětí (souřadné) s vedlejší větou, která vpadá do druhé věty hlavní a rozděluje ji. Tím dochází ke střídání pohledů: hotel na kopci (1. věta hlavní) – vesnice Starý přístav (první část 2. věty hlavní) – hotel na kopci (vedlejší věta) – vesnice Starý přístav (druhá část 2. věty hlavní). Ony opakované pohledy jsou přiblížením, zpřesněním dříve řečeného. Při prvním čtení je orientace v textu obtížná, znesnadňuje ji právě výše zmíněné střídání v souvětí a tím se tvoří „entrée“ k odstavci impresionistického líčení.

Druhý odstavec začíná anaforickým *„Стоит та прекрасная погода, когда...“*, kterému odpovídá *„Стоит та радостная пора, когда...“* uvozující druhou větu, přičemž jejich střed je paronymicky variován. Třetí a poslední část odstavce je tvořena opět jediným souvětím, které má styčný bod s prvním ve vztahu k moři. V obou případech je tam zobrazeno jako cosi úžasného, na co se nelze vynadívat. Svůj význam tu má i hlásková instrumentace. Sluneční zář, o němž se píše v první větě, pomocí eufonicky použitých fonémů „c“ a „ž“ (*„солнце“* a ostré paprsky prostřednictvím „c“; žlutá barva slunce fonémem „ž“ - *„желтый“*) proniká do věty druhé. Dále se v první větě dovídáme o mořské svěžesti, která vane od severu. Ta je v téže větě doprovázena šeplovými a sykavými fonémy „s“, „z“, „c“, „ž“, „š“, „ž“, které jsou kromě „č“ trvalí

neboli „длительные“ a mohou tak vhodně imitovat pohyb vzduchu, který má trvání, není okamžitý. Povívá stále silněji (dozvuky slyšíme až ve druhé větě) a ke konci splývá se zadýchaným rychlým pohybem nahoru („поднимешься повыше и увидишь“), přichází vydechnutí („вокруг другие холмы“) a zpomaluje se tempo řeči, dochází k uvolnění, člověk se narovná a hledí („а впереди“). Zde všude je vánek, resp. dýchání zprostředkováno pravidelně distribuovaným přízvukem, v prvním příkladě jde o obě varianty fonému „i, y“ spolu s fonémem „š“, v druhém navíc o také vysoký samohláskový foném „u“ a foném „ch“. Následuje pomlka – to je člověk u vytržení a jenom němě zírá. Po tomto vyvrcholení přichází uvolnění, kdy si teprve uvědomujeme, co se stalo, co vidíme; potichu, lehce, jako když šplouchají vlnky, si říkáme – „голубое море“. Přízvuk na stejné pozici, bráno-li od konce, tedy na předposledních slabikách a navíc na stejném zadním samohláskovém fonému „o“, napomáhá konejšivé houpavé pravidelnosti klidných vln. Tato harmonie přebíjí i potenciálně negativní dojmy z tuhých keřů – kvetou a to dokonce i v neplodné úžlabině. Život bují i kolem kamenného kříže, třebaže toto slovo ve větě obklopuje kakofonické „k“: „... проселка с высоким крестом из почерневшего камня на перекрестке...“

Celkově se dá říct, že první část je pohled svrchu, v druhé části se zaostřuje na detaily, přibližujeme se a přímo se všeho dotýkáme, ve třetí části jsme už opět venku. Pokud vezmeme v úvahu to, že text má za úkol působit na vícero smyslů (sluch – zpívají ptáci..., zrak – zeleň obilí..., hmat – mořská svěžest a sluneční žár..., snad čich – vůně kvetoucích květín, třebaže nezmíněná, která vábí motýly), čemuž se podřizují i ostatní roviny (vedle motivické a lexikální je to foneticko-fonematická a syntaktická rovina), a tím vnímatele vtáhnout do textu, resp. jím představované přírody a znemožnit mu okamžitou racionalizaci, lze text vidět jako pokus o uskutečnění splývání s vnímaným přímo v uměleckém díle.

Podobně sugestivně vykreslenou pasáží jako začátek textu jsou poslední dva odstavce povídky. Vzniká tu naprosto opačná situace než na začátku prózy. Hrdina, kterého při příjezdu přivítal slunečný den, jedné noci náhle odjíždí. V přístavu panuje tajemná atmosféra, k čemuž přispívá „nezvykle“ mnoho hvězd – symbolů čehosi příštího, neznámého, nového; tma, černé moře, černající se „lesík stěžňů v zálivu“; posádka lodi je zahalena tajemnem, hávem jakési nekalosti. Vše obklopuje

šplouchající voda, k atmosféře přispívají neurčitá zájmena, jež poukazují na neurčitost, zahalenost, mlhavost vlastní impresionistickému vyjádření: „*Носильщик негромко окликает людей, **что-то** делающих в лодке... Они кидают в ответ ему **что-то** односложное. В этот поздний час они кажутся людьми, **тайком затевающими что-то недоброе. Уезжающий доверчиво хватает **чью-то** жесткую руку...***“ Noc se nade vším vznáší jako mlhavý opar a znesnadňuje pozorování tohoto nočního epilogu, který může zároveň být předzvěstí jiného příběhu, jež symbolizují bledá světla v dálce.

Celkovému vyznění napomáhá i hlásková instrumentace. V předposledním odstavci můžeme v části „*Навстречу **тянет** сладким **ветром** **летней** **ночи** и **моря**. Звезд в небе **необыкновенно** много – **крупных, предрассветных, неизвестных. Черной равниной** лежит до прозрачного горизонта море, **чернеет** и **медленно** клонится, **качается** лесок **мачт** в бухте. Волны с **ночной...**“ vidět, resp. slyšet eufonické „n“ a „č“ podporující obraz černé noci, tmy („ночи“, „чернеет“) a eufonické „s“ a „z“ vrhající do temnoty záři hvězd („звездном свете“) z předchozí věty. V prázdném prostoru dochází ke zhmotnění **vanoucím větrem** (jím se zapojuje do vnímání hmat a sluch), který se v textu projevuje prostřednictvím pravidelně rozloženého přízvuku (střídání nepřízvučné a přízvučné slabiky; viz první věta výše citovaného textu), jako by někdo **dýchal**. Do toho je slyšet pleskot vln - „p“, „b“, „t“, „t“, „d“, „g“: „... в бухте. Волны с **ночной неприветливостью** **плещут** в каменные **глыбы**, наваленные в воде за узкой и **длинной** **полосой** мола.“ Ražené, hlavně retní, souhlásky jsou pro tento účel jako stvořené a podobným způsobem se uplatní v následujícím odstavci, v němž se přidává pleskot plachet: „*И **тотчас** же **бледное** **полотнище** паруса, **вдруг** **потянувшееся** **вверх** с **шумом** и **трепетом**, ... лодка ... **обдаёт** **холодными** **брызгами**, ... **быстро** **несется** **вперед**, **остро** **рубя**, **рассекая** **шумно** **взлетающую** и **быстро** **кипящую** **вдоль** **воду**, **широко** **заворачивая** **навстречу** **свежему**, **тугому** **ветру**, **водянисто** **холодящему** **лицо**, – на **какие-то** **бесконечно** **далекие**, **бледные** **огни...**“ doprovázený zvukem, který vzniká při nárazech vln a plujícího člunu. Vyvolává to dojem lehkých nárazů. Ty jsou zvukově zpestřeny fonémy „š“ a „щ“, pod nimiž si lze představit šumící mořskou pěnu, sem tam se objevující na jinak klidné hladině zčeřeně vody („полотнище“,**

„*потянувшееся*“). K vrcholu toho všeho dochází ve slově „*потянувшееся*“, v něm „*t*“, které můžeme vyslovit s náznakem asibilace, má blízko k mlasknutí převalující se vody, „*p*“ a „*v*“ jsou nárazy vln, „*š*“ šum mořské pěny a „*s*“ ozařuje tmavou noc – „*n*“. Vítr je tu ztělesněním celkového pohybu, jednak obsažený v přízvučné slabice, jednak v sémantice slova samotného.

Tyto dvě části ohraničují začátek a konec příběhu, ve stejném duchu najdeme ve zbývajícím textu už jen nepatrné úlomky. Zhruba uprostřed povídky se střetávají oba výše zmíněné motivy. Na jedné straně příroda (zvlněná rovina, pokojné modré moře, skřívani), na straně druhé vesnický přístav (čluny, nákladní bárky s plachtami). Právě v tomto odstavci se také setkává tato impresionistická rovina s expresionistickou. „*Часто ходит он и в маленькую гавань деревни, полную неуклюжих лодок и парусных барок, делает прогулки в поля, соседние поселки... Зеленеет волнистая равнина, мирно синее море, поют жаворонки... Очень странно видеть в этой кроткой, слегка грустной, безлюдной глуши безобразные деревянные щиты на столбах-ножках, с которых смотрит и сладострастно жметя, хохочет от приятной зябкости, от предвкушенья ванны, голый большеголовый ребенок, рядом с древними каменными крестами, простирающими в простор полей свои скорбные объятия.*“ Slovní spojení „*безобразные деревянные щиты*“ a „*сладострастно жметя, хохочет от*“ poukazují na vztah mluvčího k tabuli symbolizující nový svět ve své zkaženosti, obzvláště v opozici ke starodávným, ve své truchlivosti majestátným křížům, jakožto představitelům cudné, krásné, vznešené minulosti. Umučený Ježíš umírající pro novou dějinnou epochu lidstva; nedětsky chlípné dítě, pro něž byla určena tato Ježíšem vykoupená doba. Tento kontrast je hlavním expresionistickým výbojem díla. A nadto je součástí kontrastu vyššího řádu, který je tvořen dotykem impresionistických a expresionistických prvků. To všechno vytváří z tohoto odstavce epicentrum celého syžetu.

Dynamičnost expresionistického vyjádření předurčuje k tomuto ztvárnění kontakt mezi lidmi, který je založen na určité aktivitě, energii, třeba na pohled nepřiliš výrazné. Prvním jemným náznakem je moment, kdy přichází dívka na pláž a muž, který ji bedlivě pozoruje, zachytí výraz její tváře, kde se zračí laskavá dobrosrdečnost i naivita. Jednoho dne na něho zničehonic dívka na pláži křikla. Zeptala se, proč se

nekoupe. „Он *густо покраснел и неловко крикнул в ответ...*“ Zde je již výraz, o nějž expresionismu jde jako o projev vnitřních hnacích sil, silnější. Beze slov, pouze tím, že zčervenal, dal najevo, že mu není lhostejná. Ještě přímější a jednoznačněji uchopitelný obraz se nám zjevuje při popisu situace v jídelně, kde se pravidelně dvakrát denně míjejí. On prochází rezervovaně kolem stolu Skotů. Ona „... *даже глядит ему прямо в глаза – долгим и вопросительным взглядом, в котором можно уловить расположение, готовность к знакомству. Но он, поклонившись, краснеет и, нахмурясь, быстро проходит мимо.*“ Tady je už jasně vidět, jak se jim zračí vnitřní, nevyslovené pocity a touhy ve tváři. To je vrchol v jejich vztahu-nevztahu, dál se již nerozvíjí. Snad stud Norovi brání vyjádřit se, navázat kontakt; i přesto, že dívka je aktivní a snaží se s ním komunikovat. Ale paradoxně právě jeho stud ho prozrazuje výrazem ve tváři a dostává tak výraz jeho vnitřní život.

Místy to vypadá, jako by byl lyrický příběh dvou lidí, cizinců, jen zástupným prvkem. Prostřednictvím Nora se vypravěč, „oko kamery“, dostane do různých míst (např. kostel, starodávné kamenné kříže u cest, reklamní tabule), k nimž zaujímá stanovisko. Jak jsme již řekli, kontakt dívky a muže je ztvárňován expresionistickými postupy. Dalším, tentokrát již mohutnějším výbuchem expresionisticky pojatým je moment, kdy Nor vchází do prázdného kostela. Naslouchá „tomu velkému tichu“ a zároveň si všímá kontrastu, jenž je obsažen v nových a nevkusných sádrových soškách Madony, Panny Orleánské, Krista a svatých mnichů na jedné straně a v kráse prosté a drsné starodávné kamenné klenby a tlusté zdi se stopami vlhkosti na straně druhé. Tento protiklad starého a nového je spodobněn i v sádrových soškách samých. Motivy – Madona, Kristus... – čerpají z dávné minulosti, kdežto formou zpracování přesně zapadají do hektického dvacátého století. Atmosféru kostela umocňuje všudypřítomné ticho, jímž dochází k uklidnění. Autor používá spojení „... *слушает ту великую тишину...*“, čímž vzniká oxymóron, opět tedy kontrast. Ticho je v protikladu k předchozí větě, plné dojmů ze zaznamenané podoby kostela, zakončené vykřičníkem; společné naopak mají to, že vypravěč hodnotí obojí kladně: „*А как прекрасны в своей простоте, дикости древние, каменные своды, ухабистый каменный пол, толстые стены со следами сырости, долгих зимних дождей, свирепых ветров с севера, с моря, при мысли о которых сладко и уютно замирает сердце! Всего же*

лучше – эта глубокая, как бы чего-то с неземным бесстрашием ждущая тишина.“ Ticho je tu personifikované, stejně jako kříže v následujícím odstavci, o němž byla již řeč: „... рядом с древними каменными крестами, простирающимися в простор полей свои скорбные объятия.“ Dochází tak jednak k propojení těchto dvou expresionisticky pojatých odstavců, jednak se tím naznačuje souvislost mezi Bohem (v podobě kříže) a oním tichem – jako by byli jedno a totéž. V tomto odstavci se naplňuje ještě jedna významná paralela, tentokrát směřující k druhému odstavci textu povídky. Jde o pomlku, již se připravuje půda pro extatické vytržení: „... и увидишь вокруг другие холмы а впереди – голубое море.“ v druhém odstavci povídky a v právě analyzovaném odstavci „Всего же лучше – эта глубокая, как бы чего-то с неземным бесстрашием ждущая тишина.“

Portrét kostela předchází již zmiňovanému odstavci, v němž kulminuje střet minulosti s přítomností (křížů s ohyzdnými tabulemi), impresionismu s expresionismem. Ozvěna tohoto kontaktu vtlačila poslední nepatrné stopy o pár odstavců dál. Při odjezdu prochází Nor hotelovou chodbou, kde ho zaujme pár botek stojících před jedněmi dveřmi. Vyvolávají nadšení a něhu, ale vášně vzplanutí v tom není, červenání se nekoná. Před odjezdem má Nora vzbudit nosič, aby se mohl cestovatel připravit. Nor se v noci probudí, protože někdo jako by „spiklenecky“ klepe na dveře. „... крепко засыпает – и вдруг слышит: кто-то стучит, сперва осторожно, точно заговорщик...“ – napadne nás, že by to mohla být nám známá dívka, na nosiče si ani nevzpomeneme. Avšak prozaická skutečnost na sebe nedá dlouho čekat: „...потом все громче и громче... Он вскакивает и поспешно начинает одеваться...“ To už je Norovi jasné, že ho budí pouze portýr a tři tečky znamenají, že klepání pokračuje, zatímco Nor vstává a obléká se. Rozhlédne se po pokoji, následuje detailní popis, jako by si chtěl zapamatovat jeho atmosféru.

Fabule je velmi jednoduchá, nedějová. Od první chvíle čekáme, kdy se něco začne dít. Napadá nás otázka, proč muž Skoty sleduje, co z toho vyplyne. Fakt, že je následoval z Anglie až do Francie nejspíš kvůli neznámé dívce, je překvapující. Od tohoto momentu čekáme, jak se jejich předpokládaný vztah vyvine. Okamžiky, kdy zastihneme oba lidi v kontaktu jsou prchavé a vzácné, ale zároveň výrazné, doprovázené stopami energických barev jako je červená. Když se ale dovíme, že se

Nor chystá odjet, je nám už jasné, že k žádné události nedojde. Napětí se nemá jak ventilovat. Vzápětí se však objeví impuls, naděje na pokračování událostí v podobě spikleneckého tukaní na dveře spícího muže. Avšak ani tentokrát není splněn náš předpoklad. Je zřejmé, že už opravdu k ničemu nedojde a muž pokojně odjede. Přes tuto negativní bariéru nakonec dojde k uvolnění. Výsledek příběhu tušíme již od onoho falešného spikleneckého zaklepání. Potom ještě následuje cesta do přístavu a nalodění.

Výrazným strukturním momentem této povídky je jednak výše popsany střet očekávání a nesplnění tohoto očekávání, jednak protiklad impresionistického ztvárnění přírody a krajiny na jedné straně a expresionisticky pojatých pasáží týkajících se člověka, ať už živého nebo v podobě jeho výtvorů na straně druhé. Ohniskem se tak stává místo setkání těchto dvou vlivů, o nichž bylo řečeno více už dříve. Rovněž k prvně připomenutému střetu nedochází až na konci povídky, ale přibližně ve třetí čtvrtině. Tato dvě ohniska svou pozicí těsně za polovinou povídky vytvářejí dojem nedramatického příběhu.

V textu najdeme i méně zjevné styčné body s Bibli – vrcholné prožitky, které mohou být vlastní rovněž modlícímu se; kostel a ticho v něm pocíťované téměř jako něco božského, boží atribut; kříže; cesta ze severu (Nor z Anglie, Ježíš od Jordánu do Káně Galilejské); kopec/hora (Golgota), na níž jsou „ubytováni“ - Nor v novém hotelu se zahrádkou, Ježíš byl pohřben v novém prázdném hrobě v zahradě; vesnice Starý přístav je rybářský přístav - ryby jsou jedním z prvních symbolů života v Bibli.

Celkově se dá říci, že celý příběh je ohraničen impresionisticky pojatým popisem, v němž má výraznou úlohu hlásková instrumentace. Mohla by ho charakterizovat slova jako klid, pasivita, rozlehlost, rozprostraněnost. Tímto pozorováním do přírody vstupuje člověk, který tím, že pozoruje, nějak své okolí hierarchizuje a zaujímá k němu postoj, hodnotí, čímž se stává středem toho všeho, nechává se pohltit a tím se vytváří vztah plný dynamiky. Můžeme již zde vidět přechod k expresionismu, kdy se díky podnětům působícím na vícero smyslů může prožívání přírody stát expresivní; člověk se dostává dovnitř skutečnosti, kde ji i prožívá. Expresionistické jádro je umístěno těsně za polovinou povídky, tedy přibližně uprostřed, odkud vystřelují, resp. kam se sbíhají drobnější střípky ze všech stran. Aktivita, epicentrum, ostrý tenký řez, intenzita... a **člověk**. A jím se opět přeneseme k **smyslově vnímané přírodě**.

Первая любовь (1930)

V této jednostránkové povídce, která je podobně jako povídka „*В некотором царстве*“ založena na principu inverze, najdeme čtyři úseky, v nichž lze vysledovat hláskovou instrumentaci.

První odstavec tvoří jediná věta, jde o určení času a místa děje: „*Лето, именно в лесном западном краю.*“ V druhém odstavci se popisuje deštivé počasí. Nejprve dochází ke kumulaci souhláskových fonémů „š“ a „ž“, popř. „š“ jako varianta fonému „č“ ve slově „*скучно*“ („*Весь день проливной свежий дождь, его сплошной шум по тесовой крыше. В притихшем доме сумрак, скучно...*“) k evokaci šumění deště. Následuje věta „*Над садом, в дымном небе, тревожно торчит аист: почерневший, / похудевший, / с подогнутым хвостом / и обвислой косицей, / ...*“. Jde zde o rytmizovaný úsek, připomínající pohádkovou zaklínací formuli, rovněž podoba slova „*аист*“ může vyvolávat představu čehosi magického. Text dál pokračuje „... *косицей, стал на краю своего гнезда в верхушке столетней березы, в развилине ее голых белых сучьев, и порой, негодую, волнуясь, подпрыгивая, крепко, деревянно стучит клювом: что же это такое, потом, настоящий помон!*“ Častý konsonant „*ж*“ (převážně jako součást přípon) a měkký foném „*л*“, příp. typ měkký souhláskový foném + přední samohláskové fonémy a jednou měkký souhláskový foném + palatalizovaný foném „*о*“ (1. stupeň změkčení) navozují iluzi lijáku – „*проливной дождь*“ („*проливной*“ od „*лечь*“, „*дождь лет*“, „*лечь воду*“); přední samohlásky jsou úzké, palatální a mohou tak dobře plnit funkci tenkých tekoucích čůrků vody, lijáku.

Pak následují tři velice krátké odstavce. První a třetí odkazují k popisu počasí, resp. denní době, v prostředním z těchto odstavců se poprvé autor explicitně zmiňuje o lidech (o návštěvě a o tom, že jdou na procházku do lesa).

V následujícím odstavci (předposledním) se jedná o popis lesa. V první třetině („*В просеках бора, усталых желтой хвоей, дороги влажны и упруги. Бор душист, сыр и гулок: чей-то дальний голос, чей-то протяжный зов или отклик дивно отдается в самых дальних чащах. Просеки кажутся узки, пролеты их стройны, бесконечны...*“) převažují v přízvukných slabikách zadní samohláskové fonémy „*о*“,

„и“, případně střední „а“, což může ilustrovat v textu zmíněný dunivý, daleko se rozléhající hlas či volání, navíc procházející úzkým nekonečným lesním průsekem (tunelem – retné „о“, „и“), hlubokým lesem. Volání je tajemné („чей-то“, „дивно“, „в самых дальних чащах“). Poté se podíváme na vrcholky stromů, ihned nás však čeká sestup dolů, ke kořenům, nepřehledné spleti hnijících větví a mechu („... мачты его в верхушках голы, гладки, красны; ниже они серы, корявы, мишты, сливаются друг с другом: там мхи, лишай, сучья в гнили и еще в чем-то, что висит подобно...“). Tady, v nejnižších patrech, se setkáme s něčím, co je „... подобно зеленоватым космам сказочных лесных чудищ, образуют дебри, некую дикую русскую древность.“ A právě odtud může pocházet ono tajemné lesní volání, podpořené zadními a středními samohláskovými fonémy („о“, „и“, „а“). Odkazem na bájnou ruskou minulost plnou pohádkových postav a příšer se můžeme vrátit na začátek povídky.

Pod tímto světlem můžeme nazřít již první větu textu („Лето, меньше в лесном западном краю.“) a vidět v ní inverzní paralelu k typické pohádkové formulaci „В некотором царстве, да не в нашем государстве жил-был...“ Jde o neurčité vyjádření místa a času („жил-был“) konání. V našem textu je nejdřív čas, pak až místo (na rozdíl od pohádek konkrétní, resp. lexikum odkazuje na nepohádkový čas - „западный край“). Text by se dal vztáhnout ke konkrétní pohádce, a to k ptáku Ohnivákovi (Жар-птица). V naší povídce vystupuje čáp, jehož název v ruštině („аист“) zní netypicky, nemotivovaně (nenapadne nás odvozené slovo; fonematically má blízko k citoslovcím, popř. vyvolává dojem cizího slovo), jak už bylo řečeno výše, magicky³⁷; navíc se k němu váže rytmizovaná část textu – viz výše. Podobně „Жар-птица“ je speciální, výjimečný, kouzelný pták. Společné mají i to, že oba pobývají v lidské blízkosti; čáp v sadu, „Жар-птица“ uvnitř prostoru obehnaného zdí. Navíc kouzelný pták má bydlo v *klíse* a čáp v hnízdě „... в верхушке столетней березы, в развилине ее голых белых сучьев...“, kde slovo „развилина“ lze přeložit jako *skřípес*.

Avšak nepřilíš lichotivým popisem („Над садом, в дымном небе, тревожно торчит аист: почерневший, похудевший, с подогнутым хвостом/ и обвислой

37 Např. prof. M. Komárek navrhuje „...vykládat ruské substantivum „аист“ („čáp“) z řeckého superlativu přídavného jména „hagistos“ („nejposvátnější, nej důstojnější“) ... mít čapí hnízdo na komíně bylo už od pradávna ... považováno za záruku štěstí pro celý dům, mimojiné proto, že se v čápech shledávala příčina populačního růstu.“ Viz O. Bláha: Ohlédnutí za konferencí. In: Žurnál UP, roč. 11. 2002. č. 21, s. 5.

косицей, ...“) se čáp stává spíše opakem bájněho ptáka Ohniváka. Též v případě, že bychom porovnali Chudjakovem zaznamenanou verzi této pohádky³⁸, najdeme inverzní paralely. V pohádce se nejmladší syn Ivan-carevič, kterého starší bratři spícího hodili do příkopu plného zvířecích potvor, drápe zpět nahoru, což je několikrát zopakováno (*„... в этом во рву всякие гады, звери, и даже оттуда не видать солнечного света... и вздумал копать и лезть кверху. Только он полез, сам руками копает и лезет все выше да выше. Наконец он все выше да выше лез и увидел оттуда солнечный луч. Только он дальше полез и вылез наружу.“*)³⁹. Naopak v Buninově povídce tvoří celek věta, v níž jde o pohyb směrem dolů, jedná se zde opět o prostor jakýchsi temných bytostí (*„... мачты его в верхушках голы, гладки, красны; ниже они серы, корявы, мишты, сливаются друг с другом: там мхи, лишай, сучья в гнили и еще в чем-то, что висит подобно зеленоватым космам сказочных лесных чудиц, образуют дебри, некую дикую русскую древность.“*). Světla, které je podpořeno užitím předních samohláskových fonémů, se sice dočkáme, když se před námi vyloupne palouk (*„А пока выходишь на поляну, радуется юная сосновая поросль: она прелестного бледного тона, зелени нежной, болотной, легка, но крепка и ветвиста; вся еще в брызгах и мелкой водяной пыли, она стоит как бы под серебристой кисеей в блесках...“*) , ale není to sluneční svit, plný zlata, nýbrž čas těsně po dešti, instrumentovaný pomocí fonému „j“, převážně v koncovkách, kapkách vody.

V posledním odstavci se setkáme s lidmi, o kterých již padla zmínka, že jdou na procházku do lesa. Předchozí přírodní popisy, popř. pohádkové aluze je zastínily; teprve teď si na ně opět vzpomeneme, a tím na téma této povídky, první lásku. Malý chlapec (*„маленький кадетик“*) běží lesem před ostatními a hraje si se psem. Pak následuje popis o něco starší dívky (*„девочка-подросток“*), která si důstojně vykračuje s ostatními. Dále, v podstatě už na konci povídky, se dovíme, že se ostatní ironicky usmívají – chlapec si křečovitě hraje, zoufalství jeho první lásky nemá daleko k pláči, a dívka o tom ví a tváří se pohrdavě a jakože nic, zatímco byla v skrytu duše spokojená a pyšná.

38 Жар-птица. In: И. А. Худяков: Великорусские сказки. Великорусские загадки. Тропа Троянова, Санкт-Петербург 2001, s. 20-24.

39 Tamtéž. s. 23.

A proč narážka na ptáka Ohniváka, ony pohádkové formulace, zaklínadla, pohádkové volání, podobný, leč opačný postup v popisu zezdola nahoru, resp. svrchu dolů...? Tyto pohádkové rysy, u Bunina inverzně převrácené, tedy negativní, poukazují na nepohádkovost reálných prvních lásek. V pohádce „nejmladší syn“ zvítězil, a přestože byl ještě nedospělý (car ho nechtěl pustit hlídat strom se zlatým jablkem, ani mu nejprve nedovolil jít hledat ptáka Ohniváka), získal královskou dceru, kterou zachránil před drakem. Naopak „*маленький кадетик*“ je svou láskou všem pro smích. Inverzní paralelu můžeme spatřovat i v Ivanově koni, na němž jezdí a koná hrdinské činy a chlapcově velkém psovi, s nímž si hraje.

Na pozadí pohádkového prostředí tak vystupuje do popředí realita skutečného života, resp. její negativní možnost jako protiklad k pohádce se šťastným koncem.

Interpretaci čápa jako ptáka Ohniváka, a tím výkladu celé povídky nahrává fakt, že povídka vyšla a byla napsána ve stejném roce jako povídka „Сказки“. Ta vyšla 8.6., rukopis povídky „*Первая любовь*“ se datuje 2.10. Jsou si tedy časově poměrně blízké. V části „*Примечания*“ v souboru „*Собрание сочинений*“⁴⁰ se o povídce „Сказки“ píše: „*Рассказанная Яковом сказка о крестьянине, у которого „было три сына“... первоначально была задумана Буниным как отдельное произведение и в рукописи имела заглавие „О Жар-птичке, в саду, в шалаше, сквозь дырявую...“* Nakonec se v Jakovově vyprávění objevuje pohádka na způsob „Ptáka Ohniváka“, ale jeho místo zaujímá bílý kůň, který ničí pšeničné pole. Жар-птица je Buninův oblíbený motiv, jak sám uvádí. Na tomto základě společně s argumentací ve výše provedeném rozboru lze tedy předpokládat, že ho zpracoval v pozdější povídce „*Первая любовь*“. Šlo by tak o další z autorových her, paradoxů, parodií, protikladů apod. jako v jiných jeho povídkách.

40 И. А. Бунин: Собрание сочинений. Повести и рассказы 1917-1930. Т. 5. Художественная литература, Москва 1966, s. 539.

V. DODATEK

Дневник (1917-1918) а Окаянные дни (1918-1919)

Tyto deníky, zachycující období kolem bolševické revoluce a občanské války, vyšly nedávno (2006) poprvé v češtině pod názvem „*Proklaté dny*“⁴¹. Jelikož jsem na tuto knihu psala recenzi, zabývala jsem se podrobněji i verzí v ruštině⁴². Rovněž zde, stejně jako ve spisovatelově prozaickém i básnickém díle, se setkáme s částmi hláskově instrumentovanými částmi. Těmito úseky jsou lyrická líčení přírody; rytmizovanost se objevuje i v parodicky míněných částech. To je důvod, proč jsou zahrnuty do diplomové práce rovněž tyto prózy, třebaže jde o jiný žánr než v případě ostatních rozebíraných děl (povídky). Slouží zde však, s vědomím odlišnosti žánru, pouze jako doplňující ukázka toho, že hlásková instrumentace a rytmizace coby estetizující princip, což je jeden z bodů mé práce, není cizí ani Buninově deníkové tvorbě, tedy formě nalézající se na pomezí umění, publicistiky a historického dokumentu.

Lyrická líčení přírody se v podstatě objevují jen v „*Deníku 1917-1918*“. Ale i v něm, jak postupně na autora čím dál víc doléhají všelijaké zvěsti, které lačně hltá na každém kroku, přírodních popisů ubývá. Nejcitelněji ve vypjatých chvílích, kdy rozrušení ze zažívaných hrůz dosahuje vrcholu. Tak tomu bylo např. při dramatickém útěku z venkovské usedlosti svých přátel před drancováním panských sídel na konci října roku 1917. Z pobytu v rozvrácené Moskvě a poté v Oděse, odkud Bunin uprchl za hranice, záznamy o počasí a přírodě v podstatě chybějí. Autor si dokonce poznamenává, že pociťuje nedostatek tvůrčí invence.

Hláskově instrumentovaný úsek najdeme mimo jiné v textu ze srpna roku 1917, v období relativního klidu. „Серый, со многими осенними чертами, с много раз шедшим дождем день. Пели петухи,/ ветер/ мягкий,/ влажный,/ с юга,/ открыта дверь в амбар, там девки метут мучной пол, – осень! Свежая земля в

41 I. A. Bunin: *Proklaté dny*. Argo, Praha 2006.

42 Český překlad vznikl na základě knihy *Окаянные дни*. Азбука, Санкт-Петербург 2006. V textové příloze se jedná o xerokopie z knihy И. А. Бунин: *Окаянные дни*. Воспоминания. Статьи. Советский писатель, Москва 1990. Z ní vycházejí i ukázky v této kapitole.

аллеях уже *сильно* усыпана *желтой* листвой. Листья вяза *шершавые*, *совсем* *желтые*.“ V tomto místě např. pravidelně distribuovaný přízvuk dvouslabičných slov může imitovat vítr, „r“ vzrušení, retnice „m“, „p“ a zadní, neboli retné, zaokrouhlené přízvukované samohláskové fonémy „u“ a „o“ špulení úst při polibku, „s“ sypaní listí, šustění.

V textu najdeme i výrazně rytmizované segmenty, ať už přírodní, resp. cestovní, anebo parodické. „*Коля задохнулся;/ всю дорогу молчал./ Ехали на Боборикино,/ потом на Кожинку,/ не доезжая Кожинки,// свернули, мимо Новиковой,/ потом под гору, на гору/ на мельницы и на Веригину./ В Веригине пруд посредине,// очень старые избы,/ богатая деревня./ За Веригиной – под гору./ За лугами напротив/ – лес коричневый в лощине,// над ним высоко луна/ (ровно ½),/ профиль бледный,/ лес весь дубовый,/ весь в коричневой листве/ – листва точно в паутине.// Боже, какая пустыня! А какая пустыня, какой дикарский поселок – хутор Лукьян Степанова! Никто не представит себе через сто, двести лет.*“ K rytmizovanosti přispívají rovněž opakující se slova („Кожинка“, předložka „на“, „Веригина“...). Krátké rytmizované úseky podporují dojem cesty na koni, sugestivnost a připravují vypravěčovo následné omámení až necivilizovanou starobylostí.

Další úryvek je z dubna 1918, tedy již po říjnové revoluci. „12 ч. Ночи 17/30 апреля. Утром отвратительное ощущение – ходил в Лионский кредит, в сейф за чековой книжкой. Со *зла* *взял* из ящика *все* – черновики, письма, столовое серебро и т. д. – оставил только бумагу в 500 р. – кажется, военный *заем*. *Скандал* – у Глобы пропало кольцо бриллиантовое ценой тысяч в десять./ *Хам*, который *его*, *очевидно*, *украл*,/ – начальство от *большевиков*, *ужасно ора*л/ и *все* *твердил одно*:/ если бы *оно* тут было, то *оно* бы и было тут.“ Rytmizující roli zde mají dokonce zkratky: „д.“ - „далее“, které v rychlejší a nedbalejší výslovnosti, jež je příznačná pro hovorovou expresivní řeč, jejíž prvky se v Denících objevují, může znít i „далеей“; paralelně mu v textu odpovídá zkratka „р.“ – „рублей“. To utváří parodickou a směšnou atmosféru, stejně tak k ní přispívá expresivnost podpořená dynamizujícími pomlkami. Tutéž funkci má úsek „... *заем*./ *Скандал* – у Глобы пропало кольцо бриллиантовое...“. Směšnost je stupňována vzrušením, kterého autor dosahuje vytvářením krátkých samostatných úseků, jež jsou

pravidelně přízvukované, a to u dvou prvních slov na poslední slabice (za jednou z nich dokonce následuje tečka, a tím se důraz zvětšuje), čímž vzniká dojem bouchnutí pěstí, lidovosti, klepu, třebaže o něj vyloženě jít nemusí. Dynamičnost a lidovou šťavnatost zde zvyšují i souhláskové fonémy „m“, „d“, „g“, „b“, explozívy, navíc znělé; příznačné je, že tyto fonémy jsou rovněž součástí vlastního jména, což spolu s významem a formou slova „скандал“ charakteristického také pro expresivní projevy přispívá právě ke směšnosti. Za tím věta pokračuje ve stejném duchu, s opakovaně použitým fonémem „l“. V poslední větě nacházíme dokonce rýmy, dále také samohláskové a souhláskové paralely, opakování, slovní variace, vše za účelem podpory významu směšnosti: *“/Хам, который ego, очевидно, украл,/ – начальство от большевиков, ужасно орал/ и все твердил одно:/ если бы оно тут было, то оно бы и было тут.*“

Srovnáním prvotních zápisků a později upravených textů by byla jasnější otázka, nakolik vznikaly jednotlivé části Deníků spontánně a nakolik, resp. jestli jsou v nich nějaké dodatečné úpravy, které by měly vliv na přítomnost hláskové instrumentace, rytmiického principu apod.

VI. ZÁVĚR

V lingvostylistickém rozboru Buninových povídek jsme fonetickou analýzou dospěli ke zjištění, že autor hláskovou instrumentaci a rytimizaci (od pravidelné distribuce slovních přízvuků po větné paralelismy) využívá k vyjádření vnitřních prožitků, vnějších fenoménů (vítr, volání) a také jako prostředek komiky a parodie; oba prostředky mohou mít hodnotu sémantickou i expresivní. Typické bývá pro povídky vícevýznamové klíčové slovo, také se výrazně podílejí na utváření smyslu textu; v jednotlivých významech a jejich vzájemných vztazích jsou často obsaženy základní významy povídky.

Na základě zjištění těchto básnických prostředků docházíme ke konstatování jedné z hlavních linií povídek. Tou je senzualismus, tedy smyslové vnímání vnějšího světa. Jednak jde o silnou vizualizaci bohatstvím barev a slunečním svitem, jednak jsou pro texty charakteristické sluchové vjemy, zvuky; důležitou roli tak hraje sémantika a symbolika barev a hlásek. Vypravěč se často staví do pozice pozorovatele, zaujímá k senzualistickým popisům, které mají v textu funkci, vztah; nejde tak o secesní dekorativismus¹. Druhou výraznou linií Buninových textů je „zvnitřnění“, linie vnitřní řeči postav; je příznačné, že v tomto typu próz nejsou přítomny dialogy.

Styl je svou nominálností statický, před čtenářem tak vystupují události a popisy jako zázračné ikony. V popisech se vyskytují hojné výčty, kdy fenomén pod množstvím atributů až mizí. Jindy (anebo současně) se text vyznačuje složitě konstruovanými souvětími, což je příčinou toho, že při prvním čtení mizí vztahy, existují pouze jednotlivosti. Děj je často vytčen na začátek povídky nebo k jeho vyústění dojde uprostřed apod., což souvisí s umístěním detailních popisů, které nemají účel jen samy o sobě; jednak jimi do textu těsněji vstupuje vypravěč-pozorovatel, jednak se podílejí na celkovém významu textu a v neposlední řadě plní funkci metafor. V autorově textu metafory jako takové přítomny nejsou, ovšem je jim vlastní skrytá metafora vycházející z hláskové instrumentace a rytimizace, Buninův senzualismus je metaforický. Zmíněná staticčnost je vyvážena vnitřním napětím, na němž se podílí tematika (paralelismus smrti a erotiky), motivika, expresivita, tajemství

¹ M. Drozda Buninovu poetiku pojmenoval „secesní realismus“. Viz M. Drozda: *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému (Kapitoly z historické poetiky)*. Univerzita Karlova, Praha 1990, s. 187-205.

zatemňující smysl povídky. Typickým místem je „усадыба“, jež vyvolává lásku a erotiku; kouzelný prostor, v němž se mohou odehrávat i pohádkové věci, ovšem ve vztahu, resp. kontrastu se sociálně-psychologickými charakteristikami.

V povídkách najdeme impresionistickou polohu přírodních popisů. Autorský subjekt vnímá přírodu všemi smysly. Od malířského impresionismu se však odlišuje tím, že „rozmytost“ není vlastní přímo slovům, textu, který je u Bunina přesný, nýbrž vzniká v mysli čtenáře mimo jiné díky složitě konstruovaným dlouhým souvětím. Expresionismus se zde projevuje prvky brutality, v některých povídkách pesimismem, západem slunce, černou barvou, postavou ruského venkovského člověka a s ním spojenou drastičností, silnými kontrasty, vnitřním monologem (tedy pohledem na to, jak se situace odehrává ve vědomí lidí); někdy může působit až expresivně prožívání přírody, obzvlášť pokud se tak děje všemi smysly a člověk se tím dostává dovnitř skutečnosti, kde ji i prožívá. Závěrem lze dodat, že reálnost, někde dokumentárnost není Buninovi cílem, nýbrž prostředkem, realismus u něj bývá překročen symbolikou. V literatuře čteme, co o sobě Bunin řekl: „Он сказал... слова: называть его реалистом значит не знать как художника.“²

Kdybychom měli vyjmenovat spisovatele Buninově tvorbě blízké, byli by to z předchůdců Čechov a případně Turgeněv, z mladších autorů pak Nabokov; z evropských G. de Maupassant.

2 И. А. Бунин: Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. Советский писатель, Москва 1990, s. 19.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Bláha, O.: *Ohlédnutí za konferencí*. In: Žurnál UP, roč. 11, 2002, č. 21, s. 5.
- Блют, А. В.: *Из бунинских разысканий. III. „Под серпом и молотом“ (Бунин в советской цензуре)*. In: Ivan Bunin: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, с. 682-693.
- Бунин, И. А.: *Окаянные дни. Воспоминания. Статьи*. Советский писатель, Москва 1990.
- Bunin, I.: *Povídky*. Odeon, Praha 1990.
- Бунин, И. А.: *Собрание сочинений. Стихотворения 1886-1917. Т. 1*. Художественная литература, Москва 1965.
- Бунин, И. А.: *Собрание сочинений. Повести и рассказы 1890-1909. Т. 2*. Художественная литература, Москва 1965.
- Бунин, И. А.: *Собрание сочинений. Повести и рассказы 1917-1930. Т. 5*. Художественная литература, Москва 1966.
- Двинятина, Т. М.: *Поэзия Ивана Бунина и акмеизм: Заметки к теме*. In: Ivan Bunin: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, с. 518-543 .
- Červenka, M. - Jankovič, M. - Kubínová, M. - Langerová, M.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2002.
- Drozda, M.: *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému. (Kapitoly z historické poetiky)*. Univerzita Karlova, Praha 1990.
- Жолковский, А. К.: *Совершитель Гаспаров*. In: Новое литературное обозрение, 2006, č. 77, s. 39-44.
- Jakobson, R.: *Poetická funkce*. Н Н, Jinočany 1995.
- Kasack, W.: *Slovník ruské literatury 20. století*. Votobia, Praha 2000.
- Лощинская, Н. В.: „Уникальность“, „традиция“, „модернизм“: *Творчество И. А. Бунина в восприятии английских и американских славистов на рубеже 1960 – 1970-х годов*. In: Ivan Bunin: Pro et contra. Издательство Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург 2000, с. 731-749.

- Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky. Díl I.* Melantrich, Praha 1941.
- Kapitoly z české poetiky. Díl II.* Melantrich, Praha 1941.
- Kapitoly z české poetiky. Díl III.* Svoboda, Praha 1948.
- Studie z poetiky.* Odeon, Praha 1982.
- Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1.* Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва 1957.
- Putna, M. C.: *Rusko mimo Rusko. I. díl.* Petrov, Brno 1993.
- Русские народные сказки.* Издательство Московского университета, Москва 1957.
- Slovník literární teorie.* Čs. spisovatel, Praha 1984.
- Шустов, М. П.: *Сказочная традиция в русской литературе XIX века.* Нижегородский государственный педагогический университет, Нижний Новгород 2000.
- Těšinová, E.: *Rusko se utrhlo ze řetězu.* In: Literární noviny, 2007, č. 18, s. 10.
- Томашевский, Б. В.: *Теория литературы. Поэтика.* Аспект Пресс, Москва 1996.
- Худяков, И. А.: *Великорусские сказки. Великорусские загадки.* Тропа Троянова, Санкт-Петербург 2001.
- Vygotskij, J. S.: *Psychologie umění.* Iskusstvo, Moskva 1968.
- Zábrana, J.: *Potkat básníka. Eseje a úvahy.* Odeon, Praha 1989.

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| I. Úvod..... | 3 |
| II. Život a tvorba I. A. Bunina..... | 4 |
| III. K historii reflexe Buninovy tvorby..... | 6 |
| <i>Tradice a novátorství v Buninově díle.....</i> | <i>6</i> |
| <i>Buninovy rané povídky.....</i> | <i>7</i> |
| <i>Bunin a symbolismus.....</i> | <i>8</i> |
| <i>Bunin – ojedinělá postava ruské literatury.....</i> | <i>11</i> |
| <i>Filozofická problematika v Buninově díle.....</i> | <i>14</i> |
| <i>Buninova poezie a akméismus.....</i> | <i>20</i> |
| IV. Rozbory povídek..... | 31 |
| <i>Перевал (1892-1898).....</i> | <i>31</i> |
| <i>О дураке Емеле, какой вышел всех умнее (1921).....</i> | <i>38</i> |
| <i>Зимний сон (1918).....</i> | <i>48</i> |
| <i>В некотором царстве (1923).....</i> | <i>53</i> |
| <i>Зимний сон (1918) a В некотором царстве (1923).....</i> | <i>59</i> |
| <i>Старый порт (1927).....</i> | <i>61</i> |
| <i>Первая любовь (1930).....</i> | <i>69</i> |
| V. Dodatek..... | 73 |
| <i>Дневник (1917-1918) a Окаянные дни (1918-1919).....</i> | <i>73</i> |
| VI. Závěr..... | 76 |
| Seznam použité literatury..... | 78 |
| Příloha – analyzované texty..... | 81 |

ПРІЛОHA – ANALYZOVANÉ TEXTY¹

1 Херокопіе роscházejі z knіh: И. А. Бунін: Собрание сочинений. Повести и рассказы 1890-1909. Т. 2. Художественная литература, Москва 1965; И. А. Бунін: Собрание сочинений. Повести и рассказы 1917-1930. Т. 5. Художественная литература, Москва 1966; И. А. Бунін: Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. Советский писатель, Москва 1990. Texty mají stejné pořadí jako v kapitole IV.

ПЕРЕВАЛ

Ночь давно, а я все еще бреду по горам к перевалу, бреду под ветром, среди холодного тумана, и безнадежно, но покорно идет за мной в поводу мокрая, усталая лошадь, звякая пустыми стремянами.

В сумерки, отдыхая у подножия сосновых лесов, за которыми начинается этот голый, пустынный подъем, я смотрел в необъятную глубину подо мною с тем особым чувством гордости и силы, с которым всегда смотришь с большой высоты. Еще можно было различить огоньки в темнеющей долине далеко внизу, на побережье тесного залива, который, уходя к востоку, все расширялся и, поднимаясь туманно-голубой стеной, обнимал полнеба. Но в горах уже наступала ночь. Темнело быстро, я шел, приближался к лесам — и горы вырастали все мрачней и величавее, а в пролеты между их отрогами с бурной стремительностью валился косыми, длинными облаками густой туман, гонимый бурей сверху. Он срывался с плоскогорья, которое окутывал гигантской рыхлой грядой, и своим падением как бы увеличивал кмурую глубину пропастей между горами. Он уже задымил лес, надвигался на меня вместе с глухим, глубоким и илюдиным гулом сосен. Повеяло зимней свежестью, понесло снегом и ветром... Наступила ночь, и я долго шел под темными, гудящими в тумано сводами горного бора, склонив голову от ветра.

«Скоро перевал, — говорил я себе. — Скоро я буду в затишь, за горами, в светлом, людном доме...»

По проходит полчаса, час... Каждую минуту мне кажется, что перевал в двух шагах от меня, а голый и каменный подъем не кончается. Уже давно остались внизу сосновые леса, давно прошли низкорослые, искривленные кустарники, и я начинаю уставать и дрогнуть. Мне вспоминается несколько могил среди сосен недалеко от перевала, где похоронены какие-то дровосеки, сброшенные с гор зимней бурей. Я чувствую, на какой дикой и безлюдной высоте я нахожусь, чувствую, что вокруг меня только туман, обрывы, и думаю: как пройду я мимо одиноких камней-памятников, когда они, как человеческие фигуры, зачернеют среди тумана? хватит ли у меня сил спуститься с гор, когда я уже и теперь теряю представление о времени и месте?

Впереди что-то смутно чернеет среди бегущего тумана... какие-то темные холмы, похожие на спящих медведей. Я пробираюсь по ним, с одного камня на другой, лошадь, срываясь и лязгая подковами по мокрым глыбам, с трудом влезает за мною, — и вдруг я замечаю, что дорога снова начинает медленно подниматься в гору! Тогда я останавливаюсь, и меня охватывает отчаяние. Я весь дрожу от напряжения и усталости, одежда моя вся промокла от снега, а ветер так и пронизывает ее насквозь. Не крикнуть ли? Но теперь даже чабаны забились в свои гомеровские хижины вместе с козами и овцами, — кто услышит меня? И я с ужасом озираюсь:

— Боже мой! Неужели я заблудился?

Поздно. Бор глухо и сонно гудит в отдалении. Ночь становится все таинственнее, и я чувствую это, хотя не знаю ни времени, ни места. Теперь погас последний огонек в глубоких долинах, и седой туман воцаряется над ними, зная, что пришел его час, долгий час, когда кажется, что все вымерло на земле и уже никогда не настанет утро, а будут только возрастать туманы, окутывая величавые в своей полночной страже горы, будут глухо гудеть леса по горам и все гуще лететь снег на пустынном перевале.

Закрываясь от ветра, я поворачиваюсь к лошади. Единственное живое существо, оставшееся со мною! Но лошадь не глядит на меня. Мокрая, озябшая, сгорбившись под высоким седлом, которое неуклюже торчит на ее

спине, она стоит, покорно опустив голову с прижатыми ушами. И я злобно дергаю повод, и снова подставляю лицо мокрому снегу и ветру, и снова упорно иду навстречу им. Когда я пытаюсь разглядеть то, что окружает меня, я вижу только седую бегущую мглу, которая слепит снегом. Когда я вслушиваюсь, я различаю только свист ветра в уши и однообразное позвякивание за спиной: это стучат стремени, сталкиваясь друг с другом...

Но странно — мое отчаяние начинает укреплять меня! Я начинаю шагать смелее, и злобный укор кому-то за все, что я выношу, радует меня. Он уже переходит в ту мрачную и стойкую покорность всему, что надо вынести, при которой сладостна безнадежность...

Вот наконец и перевал. Но мне уже все равно. Я иду по ровной и плоской степи, ветер несет туман длинными космами и валит меня с ног, но я не обращаю на него внимания. Уже по одному свисту ветра и по туману чувствуется, как глубоко овладела поздняя ночь горами, — уже давным-давно спят в долинах, в своих маленьких хижинах маленькие люди; но я не тороплюсь, я иду, стиснув зубы, и бормочу, обращаясь к лошади:

— Иди, иди. Будем брести, пока не свалимся. Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! Как ночь, надвигались на меня горести, страдания, болезни, измены любимых и горькие обиды дружбы — и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И, скрепивши сердце, опять браа я в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были высоки и трудны, ночь, туман и буря встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах... Но — идем, идем!

Спотыкаясь, я бреду как во сне. До утра далеко. Целую ночь придется спускаться к долинам и только на заре удастся, может быть, уснуть где-нибудь мертвым сном, — сжаться и чувствовать только одно — сладость тепла после холода.

День опять обрадует меня людьми и солнцем и опять надолго обманет меня... Где-то упаду я и уже навсегда останусь среди ночи и выюги на голых и от века пустынных горах?

О ДУРАКЕ ЕМЕЛЕ,
КАКОЙ ВЫШЕЛ ВСЕХ УМНЕЕ

Емеля был дурак, а прожил на свете так, как дай бог всякому: не сеял, не пахал и никакой работы не знал, а на печке сытенький полеживал. К самому царю на оправданье на печке ездил.

Пошел по воду Емеля,— его братья по сторонам нанимались, а он только на печи лежал и невесткам угождал, за водой вразвалочку ходил, дрова колол да сладким сном занимался,— пришел на речку, а в воде черная щука ходит. Он ее поскорей за хвост и давай на берег тащить, а она его стала со слезами об милости просить:

— Мол, пусти меня, Емеля, я гоюсь тебе в некое время.

Он ее бросил, отпустил, а она и говорит:

— Проси, чего тебе хочется, не хочется.

— Мне,— говорит Емеля,— ведра несть не хочется: пущай сами идут.

Она сейчас сказала: «По щучью по веленью, по моему прошенью, идите, ведра, собой сами!» — Они и пошли сами ко двору. Емеля следом за ними поспешает, песенки потакивает, а они покачиваются, как утки, сами идут. По селу народ встречается, во все окна глядят: глянь-ка, мол, глянь, у Емельки ведра сами идут! — А он дошел до двора и шумит:

— Эй вы, двери-тетери, по щучью по веленью, по моему прошенью, отворяйтесь, двери, собой сами! Мне неохота себя трудить, у меня одна думка — послаже на свете пожить!

Тут двери сейчас собой сами растворились, а ведра только через порог посигивают, стали в избу прядать-скакать, а невестки от них куда попало кидаются, испужались дюже:

— Что это, дескать, такое, что это ты, дурак, дуросветишь? Где ты такое взял, что ведра у тебя сами ходят?

— У вас,— говорит Емеля,— не ходят, а у меня,— говорит,— ходят. Это уж пушай умные хрип-то гнут! Неките мне блинов за работу!

Ну вот и не раз и не два ходил Емеля таким побытом на речку, и всё ведра у него сами гуляли. Потом, глядь, дров нету. Они и просят его, невестки-то:

— Емеля, а Емеля, у нас дров рубленых нету. Ступай скорее за дровами, а то тебе же на печи холодно будет.

Он опять им, ни слова не говоря, покоряется, выходит, стало быть, на двор с ленцой, с раскорячкою и приказывает:

— Мне,— говорит,— смерть не хочется дрова рубить, ну-ка, по щучью по веленью, по моему прошенью, руби, топор, сам. А вы, дрова-борова, идите собой сами в избу, мне не хочется вас носить, себя беспокоить. Сторона наша, дескать, богатая, лень дремучая, рогатая: в тесные ворота не лезет!

Топор-колун сейчас у него из рук шмыг, взвился выше крыши и пошел долбить, двери в сенцы, в избу распапулись, а дрова и давай скакать — прыгают, вроде как рыбы али жуки, а невестки опять дуром этого дела испужались, прячутся какая под стол, какая под коник,— мол, попадет, насмерть ушибет! — а топор так и крошит, так и валяет,— во-о сколько нашьвырял, цельное беремь. Невестки Емелю с гневом ругают, грозят братьям нажалиться, а он только, как сом, ухмыляется:

— Вы блины-то мне неките знайте да маслом дюжей поливайте,— а сам опять на печь в отставку полез, спать да дремать, мусором голову пересыпать.

Потом не за долгое время и на дворе дрова переве-

лись. Невестки приступили, в лес его посылают, братьями тращуют, нынче, дескать, братья с работы придут, мы им накажем, что ты нас не слушаешься, только лежишь да тараканов мнешь, они тебя, облома, не помилуют. А он, Емеля, на расправу жидкий был, страсть этого боя боялся, вскочил поскорей с печи, оделся в свой зипун-малахай, кушаком подпоясаясь, взял топор-колун и заткнул за кушак за этот. Невестки говорят — тебе надо лошадь запрячь, ты ведь сам не умеешь по своей дурости, а он говорит, а на что она мне, лошадь-то,— только маять ее? Я и на саях на одних съезжу, у вас не ходят без лошади сани, а у меня вот ходят.

Пошел к саниям, подвязал оглобли назад, сел и приказывает: «По щучью по веленью, по моему прошенью, отворяйтесь, ворота, сами!» Ворота сейчас растворяются, а он кричит: «А вы, сани, ступайте в путь-дорогу сами!» Сани и полетели,— их лошадь так не везет, как их по-песло! — скачут через город, людей с ног долой сшибают, давят, а ему, Емеле, и горюшка мало. Народ — «ах, ах, сани сами едут!» — хотели его окоротить — куда тебе, его и след замело! Потом приехал он в лес, остановились эти сани, значит, в лесе. Слезает он с сапей, Емеля, вынимает топор из-за пояса:

— Ну-ка,— говорит,— руби, топор, по моему по щучьему веленью. А я посижу, погляжу, в голове маленько почешу: страсть свербит что-й-то!

Топор сейчас же начинает рубить — только звон жундит по лесу! Нарубил, сколько надо, потом Емеля и говорит: «А вы, дрова, по моему прошенью, ложитесь в сани сами, мне неохота вас класть, это мне не сласть». Дрова и пошли прядать, головами мотать да укладываться в сани. Навил Емеля воз, заткнул топор за кушак-подпояску, садится на сани и приказывает, ступайте, мол, теперича, сани, сами собой ко двору. Сани опять пустились стрелой по городу, дворяне и миряне увидели — «ах, ах, опять этот злодей, какой народ подавил!» — хотели его перенять, забежали под дорогу с дубинками, с рогаками, только не тут-то было, перенять-то его! Подавил с возом народу еще боле, чем когда порожнем ехал, приезжает ко двору, невестки оглядели в окно и давай опять ругать его,— вот, мол, дурак какой глупый, сколько ты, облом,

народу безвинно подавил, а он им отвечает, а зачем, говорит, они меня на табельной дороге окорачивали с дубинками, с рогачами, под сани лезли? Потом сказал свое щучье слово, ворота перед ним враз растворились, он и въехал во двор с возом. Тут опять, значит, посигали дрова-поленья в избу, напужали невесток опять этим стуком, а Емеля-дурак залез на печь и опять наказал печь ему блинов поболее да маслом мазать пожирнее.

Ну вот он ел, ел, потом глядь в окно, а тут розыск, ищут его сотники, староста, хотят к наказанию представить за все его баснословья. Он, был, забился, куда потемнее в угол, в сор, в паучину, ну только все-таки они его нашли там, на этой печке.

— Слезай,— говорят,— Емеля, пришло твое время. Что это ты дуросветишь, народ калечишь? Вот мы тебя заберем и в холодную отведем, как это, мол, ты без лошади едешь, неладно делаешь, чепуху творишь?

Зачали его с печки снимать, тащить, хотят его покою лишить, а он обиделся на них и говорит дубинке своей, какая у него в уголку стояла:

— Ну-ка,— говорит,— покажи им, дубинка, белый свет!

Сказал свое щучье слово, а дубинка как взвывается, как козлекнет из угла, да и давай их строчить по рукам, по головам, старосту и сотников этих. Они — ах, ах, что это, дескать, такое, что дубинка нас по головам крбл? — да поскорей вон из хаты. Кинулись к становому, к стражникам, он, говорят, нас не слушается, а силой его никак не возьмешь, идите, значит, сами, может, он вас боле почитает, а про дубинку про эту, какая их угощала, понятное дело, молчок. Потом собрались все урядники, стражники и сам становой с ними, староста им указал, где он, Емеля, спасается, они и входят в избу к нему всем гуртом:

— Ну теперь, Емеля-дурачок, мы тебя с солдатами заберем, саблями тебя зарубим,— слезай скорей с печки, надевай зипун на плечи, к допросу отправляйся!

А он опять не слушается,— их полна изба напихалась, а он опять не идет, в углу песенку поет:

Ой, вы, очи, ясные мои очи,
Емеля на расправу идти не хоча!

Они его честью умоляют, а он опять свое, опять эти очи поет. Ну, как они его опять раздразжили, он и говорит:

— По щучью по вельню, по моему моленью,— а дубинка эта так и лежит с ним на печке,— ну-ка,— говорит,— дубинка, попотчуй их сахаром!

Та дубинка сейчас встает и давай их охаживать с головы на голову, станового и стражников, и повыгнала, значит, всех из хаты вон.

— Ну что теперь с ним делать,— становой говорит,— как его нам взять, ребята?

А один стражник и надумайся:

— Давайте,— говорит,— обманом возьмем. Скажем, что тебя сам государь велел пригласить. Он тебе велит всяких пряников медовых надавать. (А он, Емеля, любитель был есть эти пряники и жамки.) Он тебя, мол, досыта накормит, государь-то.

Сговорились так-то, пришли и давай его улещать, волновать. Ну он и согласился. Ну хорошо, говорит, благодарю вас за внимание, ступайте ко двору и не беспокойте себя,— я сам к нему, к государю, поеду.

Они и ушли все от него, а он и приказывает печке:

— Ну-ка,— говорит,— печка, ступай-ка теперь, по моему приказу, к самому к царю во дворец! Про нас с тобой слава до самого царя дошла. Он, государь, обещает меня жамками накормить, а я любитель до них.

Печь сейчас же заворочалась, захрустела, загремела по избе, выпросталась наружу с ним и полетела стрелой, а он развалился на ней, все равно как на пассажирном поезде, на паровозе едет. Подъезжает к государеву дворцу, приказывает царским вратам отворяться и прет прямо на печке на этой к балкону, к крыльцу к главному, а сам шумит, кричит во всю глотку, во всю праведную, «ой, вы, очи, мои ясные очи!» Часовые слуги бегут, хотят его унять, усостыжить, а государь услышал этот шум-бардак и сам, значит, вместе с дочкой-наследницей на крыльцо выходит:

— Что ты,— говорит,— невежа, тут кричишь, зачем ты,— говорит,— в наши царские покои приехал, чудеса творишь, на печке едешь? Сказывай, кто ты такой. Ты, верно, Емеля-дурачок?

народу безвинно подавил, а он им отвечает, а зачем, говорит, они меня на табельной дороге окорачивали с дубинками, с рогачами, под сани лезли? Потом сказал свое щучье слово, ворота перед ним враз растворились, он и въехал во двор с возом. Тут опять, значит, посигали дрова-поленья в избу, напужали невесток опять этим стуком, а Емеля-дурак залез на печь и опять наказал печь ему блинов поболее да маслом мазать пожирнее.

Ну вот он ел, ел, потом глядь в окно, а тут розыск, ищут его сотники, староста, хотят к наказанью представить за все его баснословья. Он, был, забился, куда потемнее в угол, в сор, в паучину, ну только все-таки они его нашли там, на этой печке.

— Слезай,— говорят,— Емеля, пришло твое время. Что это ты дурсветишь, народ калечишь? Вот мы тебя заберем и в холодную отведем, как это, мол, ты без лошади едешь, неладно делаешь, чепуху творишь?

Зачали его с печки снимать, тащить, хотят его покою лишить, а он обиделся на них и говорит дубинке своей, какая у него в уголку стояла:

— Ну-ка,— говорит,— покажи им, дубинка, белый свет!

Сказал свое щучье слово, а дубинка как взовьется, как козлекнет из угла, да и давай их строчить по рукам, по головам, старосту и сотников этих. Они — ах, ах, что это, дескать, такое, что дубинка нас по головам крѣя? — да поскорей вон из хаты. Кинулись к становому, к стражникам, он, говорят, нас не слушается, а силой его никак не возьмешь, идите, значит, сами, может, он вас боле почитает, а про дубинку про эту, какая их угощала, приятное дело, молчок. Потом собрались все урядники, стражники и сам становой с ними, староста им указал, где он, Емеля, спасается, они и входят в избу к нему всем гуртом:

— Ну теперь, Емеля-дурачок, мы тебя с солдатами заберем, саблями тебя зарубим,— слезай скорей с печи, надевай зипун на плечи, к допросу отправляйся!

А он опять не слушается,— их полна изба напихалась, а он опять не идет, в углу песенку поет:

Ой, вы, очи, ясные мои очи,
Емеля на расправу итить не хоча!

Они его честью умоляют, а он опять свое, опять эти очи поет. Ну, как они его опять раздражили, он и говорит:

— По щучью по вельенью, по моему моленью,— а дубинка эта так и лежит с ним на печке,— ну-ка,— говорит,— дубинка, попотчуй их сахаром!

Та дубинка сейчас встает и давай их охаживать с головы на голову, станового и стражников, и повыгнала, значит, всех из хаты вон.

— Ну что теперь с ним делать,— становой говорит,— как его нам взять, ребята?

А один стражник и надумайся:

— Давайте,— говорит,— обманом возьмем. Скажем, что тебя сам государь велел пригласить. Он тебе велит всяких пряников медовых надавать. (А он, Емеля, любитель был есть эти пряники и жамки.) Он тебя, мол, досыта накормит, государь-то.

Сговорились так-то, пришли и давай его улещать, волновать. Ну он и согласился. Ну хорошо, говорит, благодарю вас за внимание, ступайте ко двору и не беспокойте себя,— я сам к нему, к государю, поеду.

Они и ушли все от него, а он и приказывает печке:

— Ну-ка,— говорит,— печка, ступай-ка теперь, по моему приказу, к самому к царю во дворец! Про нас с тобой слава до самого царя дошла. Он, государь, обещает меня жамками накормить, а я любитель до них.

Печь сейчас же заворочалась, захрустела, загремела по избе, выпросталась наружу с ним и полетела стрелой, а он развалился на ней, все равно как на пассажирном поезде, на паровозе едет. Подъезжает к государеву дворцу, приказывает царским вратам отворяться и прет прямо на печке на этой к балкону, к крыльцу к главному, а сам шумит, кричит во всю глотку, во всю праведную, «ой, вы, очи, мои ясные очи!» Часовые слуги бегут, хотят его унять, усосветить, а государь услышал этот шум-бардак и сам, значит, вместе с дочкой-наследницей на крыльцо выходит:

— Что ты,— говорит,— невежа, тут кричишь, зачем ты,— говорит,— в наши царские покои приехал, чудеса творишь, на печке едешь? Сказывай, кто ты такой. Ты, верно, Емеля-дурачок?

А Емеля подымается с печки, разбирает виски с глаз, утирает сопли-возгри и кланяется ему, государю своему:

— Так точно, мол, ваше императорское величество, это я самый и есть. Я,—говорит,—затем сюда приехал, государь-батюшка, что вы меня звали пряниками кормить, а я любитель их есть.

— Я тебя не пряниками кормить,—говорит ему государь с гневом,—я тебя велю сейчас в тюрьму забрать! Я тебя,—говорит,—заберу под арест.

— А за что же, ваше императорское величество, заберете вы меня?

— А за то,—говорит,—что ты на саях без лошади ездил, народ смутьянил и жителей большое число подавил, помил. Я велю сейчас тебе голову снести. Вот тебе меч и голова долой с плеч!

Царь ему говорит — на тебя жалоб много, за это тебе нехорошо будет, за бесчестье такое, а он опять играет песню «ой, вы, очи, мои ясные очи», на печке лежит и песню кричит во всеё рыло. Государь осерчал, разгорчился, крикнул прислуг часовых,—взять, дескать, его в двадцать четыре часа! — а Емеля, понявши такое дело, полны портки со страху напустил и говорит поскорей:

— По щучью по вельню, по моему низкому прошенью, влюбись в меня, царская дочь-наследница, просись замуж за меня!

Прислуги бегут, хотят его с печи тащить, а царская дочь начинает государя со слезьми за него просить:

— Лучше, мол, государь-батюшка, меня скажите,—я не могу его злой смерти перенести, у него волшебное слово есть. Вы,—говорит,—не глядите, что он такой сопатый, толстопятый, глаза дыркою, нос просвиркою, он нос утрет, за Иван-царевича сойдет!

Ну, государь и сжалился на нее, наследницу свою. Оттрепал для видимости Емелю-дурака за вшивый вихор, наказал ему строго-настрого больше так-то не охальничать, накидал ему на печку из собственных рук леденцов-пряников, а Емеля наклонялся ему, набил зоб этими закусками, дубинкой махнул, печку повернул и пошел чекать на печке ко двору, скачет-летит, а сам еще пуше прежнего свою песню шумит,—только по лесу отзывается!

Тут долго ли, коротко ли, только царская дочь, как только он, значит, скрылся с глаз долой, и зачни по нем сохнуть, горевать: он ей просто с ума нейдет,—дюже влюбилась в него по этому по щучьему слову! Государь видит ее муку и, наконец того, обращается к ней, просит ее во всем сознаться. Ну, она ему и покаялась:

— Государь, мол, батюшка, я вся истянулась, истощала по нему, по Емеле-дураку. Не отдавай мне царства-государства, а построй мне фамильный склеп-могилу, коли не хочешь меня замуж за него отдать!

Ну что тут делать государю при таких речах? Он опять сжалился на нее и посылает сейчас посланников в эту деревню, где, значит, Емеля проживал, лаптем щи хлебал. Приехали эти посланники верхом на конях, нашли его в этой деревне, взошли в избу и давай его умолять:

— Емелюшка, милый, видно, мол, добился ты своего: не будешь ни пахать, ни косить, будешь только жамки в рот носить. Государь тебя честью к себе просит, хочет дочку за тебя выдать. Утирай свои сопли, чеши свои кудлы, надевай портки-рубаху — мы тебе за сваху!

А он, Емеля, еще ломается,—а, дескать, теперь мил стал!

— Я,—говорит,—по-людски ничего не хочу делать. Я всем головам голова. Я на печи поеду. Мне ваши кареты-коляски без надобности. Мне с печи слезать не хочется. Моя думка одна — себя не трудить, а на свете послаже пожить.

Посланники, понятно, и на то обрадовались,—им царь не велел без него и на глаза показываться,—на все его причуды подписываются, в пояс ему кланяются, а он велит братьям с невестками прибраться, как надо, и с ним вместе ехать,—полно, мол, вам тут в лесу сидеть, на пни глядеть! Они — в голос, кричат, рыдают, не хотят с домом расставаться, робеют этого дела, ты, говорят, и нас под великую беду подведешь, а он говорит, если, говорит, честью не поедете, я вас силком посажу. Велел всем жаровые рубахи, красные сарафаны надевать — они, дурачки-то, любят красенькое,—насажал всех на печку, чисто цветы какие, наказал сидеть смирно-благородно, заиграл

свою веселую песню и попер наружу,— только пороги затрещали!

В поле навстречу ему — коляска золотая, — государь, значит, выслал, — солдаты везде стоят, честь отдают, на караул держат-тянутся, а он их и во внимание не берет, и опять его печка прямо к балкону везет. Выходит государь: «Приехал, говорит, Емеля?» — «Приехал, мол, так точно. А на что, государь-батюшка, я нужен вам?» — «А на то, говорит, нужен, что сокрушили вы мою дочку, хочу вас повенчать с нею. С печи, говорит, поскорее слезайте, а вы, дочка наша, хлеб-соль ему подавайте».

Ну, Емеля, понятно, поскорей долой, ему только и надо было этого приглашенья, велел и братьям с невестками слезать, стать в сторонке и шепоту никакого не делать, потом поцеловал, как надо, государю ручку, невесте честь-честью поклонился, — хоть бы и не дураку впору! — хлеб-соль привял, и пошли они, значит, всем миром, собором прямо в царские хоромы. Там государь доложился домашнему священнику, велел ему в церковь итить, все к венцу готовить, а сам вынес икону заветную и благословил Емелю с своей дочкой на жизнь вечную. Потом, понятно, нос ему утерли, в бане отмыли, в красный кафтан нарядили и свадьбу по всему закону сыграли, а государь под него тут же полцарства своего подписал.

Я на том пиру, как говорится, был, да, признаться, все это дело забыл, — дюже пристально угощали: и теперь глаз от синяков не продеру!

А Емеля стал жить да поживать, на бархатных постелях лежать, душу сладкими закусками ублажать да свою царевну за хохолок держать:

— Мол, и без меня управятся, — с государством-то!

Париж. 1921

ЗИМНИЙ СОН

Днем, гуляя, Ивлев прошел по выгону мимо школы. На крыльце стояла учительница и пристально смотрела на него.

На ней была синяя на белом барашке поддевка, подпоясанная красным кушаком, и белая папаха.

Потом он лежал у себя в кабинете на тахте.

На дворе, при ярком солнце и высоких сияющих облаках, играла поземка.

В окнах зала солнце горячо грело блестящие стекла.

Холодно и скучно синело только в кабинете — окна его выходили на север.

Зато за окнами был сад, освещенный солнцем в упор.

И он лежал, облокотившись на истертую сафьянную подушку, и смотрел на дымящиеся сугробы и на редкие перепутанные сучья, красновато черневшие против солнца на чистом небе сильного василькового цвета.

По сугробам и зеленым елкам, торчавшим из сугробов, густо несло золотистой пылью. И он, глядя, напряженно думал:

— Где же, однако, с учительницей встретиться. Разве поехать к Вуколовой-избе.

И тотчас же в саду, в снежной пыли показался большой человек, шедший по аллее, утопая в снегу по пояс:

седая борода развеивается по ветру, на голове, на длинных прямых волосах, истертая шапка, на ногах валенки, на теле одна ветхая розовая рубаша.

— Ах,— подумал Ивлев с радостью,— непременно случилось что-нибудь ужасное!

Это был Вукол, разорившийся богач, живший в одинокой полевой избе с пьяницей-сыном.

И Вукол стоял в прихожей, плакал и жаловался, что сын бьет его, с размаху кланялся горничным и просил чайку — хоть щепоточку.

— Затем и лез по сугробам, по морозу,— говорил он.— Что поделаешь, привык, а сын не дает, грозит убить...

И видно было, что его самого трогает — и гораздо более, чем побои и грубость сына,— то, что он когда-то каждый день пил чай и привык к нему.

Он был страшен и жалок, по-медвежьи держал палку в посиневших руках.

— Дайте ему,— сказал Ивлев,— и чаю, и сахару, и белого хлеба!

Воротясь в поле, в свою ледяную избу, Вукол, пользуясь отсутствием сына, вытащил из-под лавки позеленевший самовар, набил его ледяшками, намерзшими в кадке, наколот щепок, жарко запалил их, окунув сначала в конопляное масло. И скоро, под дырявой, проржавевшей трубой, самовар буйно загудел, запылал, и старик, все подогревая его, уселся пить.

Как вдруг вошел сын.

Изба была вся голубая от дыму.

Старик кончал двадцатую чашку.

И сын так крепко стукнул его костью в темя, что он мгновенно отдал богу душу.

Тогда Ивлев велел запрячь в бегунки молодую, горячую лошадь.

Был розовый морозный вечер, и он оделся особенно тепло и ладно, вышел, сел, и санки понесли его по выгону к школе.

На крыльцо тотчас вышла весь день поджидавшая его учительница.

— Мы непременно должны посмотреть Вукولا! — крикнула она.

На ней была синяя на белом барашке поддевка, под-

поясанная красным кушаком, и белая папаха. Глаза сияли веселой хитростью, лицо от папахи казалось еще милее и нежнее.

Она смеялась, нагибая голову к муфте, закрываясь от острого ветра.

Лошадь летела как на крыльях.

Сзади, за стенью, садилось солнце.

Снежное поле, расстилавшееся впереди, зеленело.

И встречный ветер, как огнем, жег щеки, брови.

Ивлев оглянулся — не едет ли кто сзади. Поле было пусто и уже темнело в малиновом свете заката. И он обнял учительницу, ища губами ее щеку. Она засмеялась пуще и схватила вожжи.

— Нет,— крикнула она,— мы должны сперва заехать.

И через минуту они очутились возле темной избы, черневшей среди снегов.

Согнувшись, вошли в темные сени, нашарили в темноте скобку.

Изба, распахнувшаяся перед ними, была велика и стара, все в ней было черно, дико, грубо.

Провисший потолок, блестящий от дыма, копоты, поддерживала громадная покосившаяся печь.

Восковая свечка, прилепленная к столу, едва озаряла эту мрачную и страшную берлогу.

А за столом, на лавке, стоял широкий, мелкий гроб, покрытый коленкором, на коленкоре, под бугром, образованным сложенными на груди руками, лежала черная дощечка.

— Не бойся! — с бесовской радостью шепнула учительница, крепко схватив Ивлева за руку и вся прижавшись к нему.— Едем, едем!

И полозья санок, как коньки, засвистали под изволок по мерзлому снегу. Еще тлея далеко впереди сумрачная заря, а сзади уже освещал поле только что поднявшийся светлый стеклянный месяц.

Теперь они неслись в Гренландию.

<1918>

В НЕКОТОРОМ ЦАРСТВЕ

Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна станционной комнаты — и буква за буквой читает Ивлев полные чудесного смысла слова:

— Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...

Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна, что это псковская повесть Пушкина, но Ивлев видит себя уже в дороге в глухой России, глубокой зимой.

Он видит, что вечереет, что к вечеру морозит, говорит себе, что такой снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее. Но в санях, среди прочих московских покупок к свадьбе и к празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце. И тройка идет уверенно и быстро.

Сани ковровые, богатые. Кучер, в шапке под бобер, в свите, подпоясанной ремнем с серебряным набором, стоит в козлах. В задке же сидят две неподвижные и толстые от шуб и шалей женщины: крепкая старуха и ее черноглазая, румяная племянница. Обе, как и всё в са-

нях, засыпаны снежной пылью. Обе пристально смотрят вперед, на спину кучера, на скачущие крупы пристяжных, на мелькающие в комьях снега подковы.

Вот выбрались на шоссе, пристяжные бегут легче, не натягивая постромок. И вдали уже видно жилье, деревня, стоят сосновые угрюмые леса, густые, обмороженные.

Неожиданно старуха говорит громким и твердым голосом:

— Ну, вот, слава богу, и дома. Не чаяла из вашей Москвы выбраться. А тут сразу двадцать лет с плеч долой, не нагляжусь, не нарадуюсь. Завтра же дам знать Ивану Сергеичу, не хочется больше тянуть с вашей свадьбой. Слышишь?

— Воля ваша, тетя, я на все согласна, — звонко отвечает племянница с притворным веселым простодушием.

А тройка шибко идет уже через деревню, над избами и сугробами которой темнеют сосны, посеревшие с морозу. А за деревней, совсем в лесу, видна усадьба: большой снежный двор, большой и низкий деревянный дом. Сумерки, глухо, огней еще не зажигали. И кучер, сдерживая лошадей, широким полукругом подкатывает к крыльцу.

С трудом, белые от снежной пыли, вылезают из саней, поднимаются на ступеньки, входят в просторную и теплую прихожую, уютно устланную попонами, почти совсем темную. Выбегает из задних горниц суетливая старушонка в шерстяных чулках, кланяется, радуется, помогает раздеваться. Раскутывают шали, освобождаются от пахучих снежных шуб. Племянница раздевается чем дальше, тем все живей и веселей, неожиданно оказывается тонкой, гибкой, ловко присаживается на старинный ларь возле окна и быстро снимает городские серые ботинки, показывая ногу до колена, до кружева панталон, и выжидательно глядя черными глазами на тетку, раздевающуюся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием.

И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось: тетка роняет поднятые руки, слабо и сладко вскрикивает — и опускается, опускается на пол. Старушонка подхватывает ее под мышки, но не осиливает тяжести и дико кричит:

— Барышня!

А в окно виден снежный двор, за ним, среди леса, блестящее снежное поле: из-за поля глядит, светит низкий лысый месяц. И нет уже ни старушонки, ни тетки, есть только эта картина в окне и темная прихожая, есть только радостный ужас этой темноты и отсутствия уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича;— есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботик, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол...

Весь следующий день Ивлев полон неотступным чувством влюбленности. Тайна того, что произошло в какой-то старинной деревенской усадьбе, стоит за всем, что он делает, думает, говорит, читает. И влюбленность эта во сто крат острее даже всего того, что он когда-либо испытывал в пору самой равней молодости. И в глубине души он твердо знает, что никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой пленницы и будто так и не узнает она, каким мучительным и счастливым воспоминанием,— их *общим* воспоминанием,— одержим он весь день.

Приморские Альпы. 12 июля. 1923

СТАРЫЙ ПОРТ

Отель «Бретань» еще пуст, деревня Старый Порт, близ которой странно высится на голом холме это новое многоэтажное здание, живет пока своей простой рыбацкой жизнью.

Стоит та прекрасная погода, когда солнечный зной, припекающий где-нибудь на склоне холма, обращенного к югу, еще мешается с морской свежестью, которой тянет с севера, как только поднимешься повыше и увидишь вокруг другие холмы, а впереди — голубое море. Стоит та радостная пора, когда еще поют жаворонки и всюду цветут цветы, — не только в полях, но даже на окраинах шоссе и на самых кремнистых косогорах, когда выются мириады мотыльков над этими цветами и над жесткими кустарниками, тоже цветущими мелким цветом в какой-нибудь бесплодной ложине или вдоль заглушенного проселка с высоким крестом из почерневшего камня на перекрестке... Край пустынный, скудный; но теперь на суглинистые поля и холмы его, покрытые молодой, чистой зеленью хлебов, на меловые прибрежные скалы и спокойные лазоревые заливы не наглядеться.

И вот появляются в деревне первые иностранцы: старик-шотландец с женой и дочерью и какой-то одинокий норвежец. Он приехал с тем же поездом и остановился в той же «Бретани», что и шотландцы; однако он не зна-

ком и даже не ищет знакомства с ними, хотя они заметили, что он преследует их с самого Лондона, где он оказался их случайным сожителем тоже по отелю. Человек он вообще необщительный. На вопрос портье, сколько он думает пробыть в отеле, он ответил неопределенно:

— Не знаю. Может быть, сутки, двое суток...

Но проходит три, четыре дня, потом неделя — он все живет и все той же одинокой жизнью.

Он рано ложится и рано встает. Раньше всех пьет кофе в большой пустой столовой, освещенной утренним солнцем, и, пока пьет, пристально читает какую-нибудь книгу, наугад взятую из библиотечки отеля. Потом, сунув ее в карман, захватив плед и палку, спускается на берег. Тут он бросает плед на мелкий белый песок под меловым обрывом прибрежного холма, высоко поднимающегося на западной стороне залива, и до самого завтрака лежит, облокотясь на руку и глядя то на широкий пляж и на изгиб моря, в эти часы еще синего, то на солнечную белую дорогу от отеля, по которой он спустился.

Он глядит, слушает. Вот в деревне бьет восемь часов; вот половина девятого; вот девять... В девять двадцать приходит, шумит на маленькой станции за деревней утренний поезд. А как только он свистнет и тронется дальше, на дороге от отеля показывается дочь тех шотландцев, за которыми он приехал. И тогда он тотчас разворачивает книгу и притворяется, что читает, искоса следя за тем, как она подходит, — за развевающимися полами ее купального халата.

Это высокая, худощавая девушка. У нее длинные, стройные ноги и удивительно милое в своей ласковой простосердечности и даже наивности выражение веснушчатого, немного бледного лица. И он жадно глядит на нее исподлобья, — на то, как она быстро спускается с пригорка, идет к нему вдоль пляжа, затем, шагах в ста от него, сбрасывает с себя халат, остается в одном черном трико и бежит к воде. Тело у нее тоже бледное, голубоватое, но не слабое. Она далеко уплывает в море, сидит на камне, торчащем вдали среди залива, потом, возвратившись на берег, долго лежит на песке навзничь, закрыв глаза от солнца. Однажды она неожиданно крикнула ему на смешном французском языке:

— Почему вы не купаетесь?

Он густо покраснел и неловко крикнул в ответ, что холодно, что еще никто не купается.

В двенадцать она уходит домой, к завтраку. Он тоже поднимается и в отдаленье идет следом за ней.

Мать с отцом, в свободное от завтрака и обеда время, гуляют, пишут письма, читают, сидя в креслах-будках на дорожках большого цветника, разбитого перед отелем и радующего глаз необыкновенно свежим, зеленым, как медянка, газоном. А что делает она? Он видит ее только на берегу, утром, и в столовой, в час и в семь с половиной. Проходя в эти часы мимо их стола, он сдержанно кланяется. Ему отвечают тем же. Девушка даже глядит ему прямо в глаза — долгим и вопросительным взглядом, в котором можно уловить расположение, готовность к знакомству. Но он, поклонившись, краснеет и, нахмурился, быстро проходит мимо.

После завтрака он бродит по деревне, — она очень стара, черна, первобытна, — иногда заходит в пустую церковь, снаружи имеющую вид очень дикий. Там он подолгу сидит на соломенном стуле и слушает ту великую тишину, которая бывает только в пустых церквях. Впереди, за рядами темных дубовых скамеек, блестит и высится все то церковно-сложное, что составляет престол, алтарь, украшенный бумажными розами и такими же кружевами, трогательный в своем деревенском, бедном убранстве. Над ним, в полукруглой стене, остро зеленеет, гранатно краснеет и густо синее узкое окно, новое, довольно грубое. Новы, дешевы и все эти сусально позолоченные или малярно раскрашенные в голубое и розовое гипсовые статуэтки Мадонны, Орлеанской Девы, Христа в терновом венце, святых монахов с четками в руках. Однако и в этом есть некая деревенско-католическая прелесть. А как прекрасны в своей простоте, дикости древние, каменные своды, ухабистый каменный пол, толстые стены со следами сырости, долгих зимних дождей, свирепых ветров с севера, с моря, при мысли о которых сладко и уютно замирает сердце! Всего же лучше — эта глубокая, как бы чего-то с неземным бесстрашием ждущая тишина.

Часто ходит он и в маленькую гавань деревни, пол-

ную неуклюжих лодок и парусных барок, делает прогулки в поля, в соседние поселки... Зеленеет волнистая равнина, мирно синее море, поют жаворонки... Очень странно видеть в этой кроткой, слегка грустной, безлюдной глуши безобразные деревянные щиты на столбах-ножках, с которых смотрит и сладострастно жмется, хохочет от приятной злбкости, от предвкушенья ванны, голый большеголовый ребенок, рядом с древними каменными крестами, простирающимися в простор полей свои скорбные объятия.

Возвратясь в отель за полчаса до обеда, он бреется, подстригает рыжие усы, надевает смокинг и бальные туфли. За обедом он много пьет. Лицо его багровеет, полнеет, синие глаза наливаются блеском. Потом он идет в курильню, берет газету и тонет в густом пахучем дыму жарко раскаленной сигары...

И так проходит дней десять. А затем он внезапно требует однажды перед обедом счет. Прямой поезд на Париж отходит в пять часов утра из ближайшего прибрежного города. Он заявляет портю, что отправляется туда на парусной лодке, и просит разбудить его в три часа.

До часу он не спит, лежит при огне и пристально смотрит перед собою. Потом, при огне же, крепко засыпает — и вдруг слышит: кто-то стучит, сперва осторожно, точно заговорщик, потом все громче и громче... Он вскакивает и поспешно начинает одеваться, в последний раз оглядывая свой тесный номер с широкой ясеновой кроватью, с яркой и уютной лампой под желтым шелковым колпаком, с зеркальным шкафом, с большим умывальником из палевого мрамора, где свежая вода, налитая в большую фаянсовую чашу, кажется хрустальной. Но вот опять стук в дверь — это уже за вещами. Он поспешно надевает пальто, шляпу, на прощанье оглядывается еще раз...

В слабо освещенном коридоре, устланном толстым ковром, у одной двери стоят две пары больших башмаков, мужских и женских, у другой — пара маленьких, имеющих какое-то особое выражение, возбуждающих восхищение, нежность. Он останавливается, быстро пишет в записной книжке: «Good night!»¹, вырывает листок, сует его под дверь и бежит вниз по широкой лестнице

¹ «Спокойной ночи!» (англ.)

вслед за носильщиком, быстро идущим впереди с одним чемоданом на левом плече и с другим в правой руке.

Хрустя в темноте по гравии, они обходят цветник, легким бегом спускаются по белеющей в звездном свете дороге к заливу и направляются к деревне, в гавань. Навстречу тянет сладким ветром летней ночи и моря. Звезд в небе необыкновенно много — крупных, пред-рассветных, неизвестных. Черной равниной лежит до прозрачного горизонта море, чернеет и медленно клонится, качается лесок мачт в бухте. Волны с ночной неприветливостью плещут в каменные глыбы, наваленные в воде за узкой и длинной полосой мола. Впереди невысоко висят в небе два крупных огня, мутно-синий и сумрачно-красный.

Торчащая в небе мачта лодки, ожидающей в конце пристани, клонится, шатается, ходит по звездам шире всех, то высоко вырастая, то глубоко падая вниз. Носильщик негромко окликает людей, что-то делающих в лодке, шагающих с валкой кормы на нос и с носа на корму. Они кидают в ответ ему что-то односложное. В этот поздний час они кажутся людьми, тайком затевающими что-то недоброе. Уезжающий доверчиво хватается то жесткую руку и прыгает на качающуюся корму. За ним падают его чемоданы. И тотчас же бледное полотнище паруса, вдруг потянувшееся вверх с шумом и трепетом, закрывает звездное небо, лодка ныряет так глубоко, что с головы до ног обдает холодными брызгами, затем круто валится набок и быстро несется вперед, остро рубя, рассекая шумно взлетающую и быстро кипящую вдоль бортов воду, широко заворачивая навстречу свежему, тугому ветру, водянисто охлаждающему лицо, — на какие-то бесконечно далекие, бледные огни...

<25 ноябрия. 1927>

ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ

Лето, именно в лесном западном краю.

Весь день проливной свежий дождь, его сплошной шум по тесовой крыше. В притихшем доме сумрак, скучно, на потолке спят мухи. В саду покорно никнут под водяной бегущей сетью мокрые деревья, красные цветники у балкона необыкновенно ярки. Над садом, в дымном небе, тревожно торчит аист: почерневший, похудевший, с подогнутым хвостом и обвислой косицей, стал на краю своего гнезда в верхушке столетней березы, в развилине ее голых белых сучьев, и порой, негодуя, волнуясь, подпрыгивая, крепко, деревянно стучит клювом: что же это такое, потоп, настоящий потоп!

Но вот, часа в четыре, дождь светлей, реже. Ставят самовар в сенцах — бальзамический запах дыма стелется по всей усадьбе.

А к закату совсем чисто, тишина, успокоенье. Господа и те, что гостят у них, идут в бор на прогулку.

Уже синеет вечер.

В просеках бора, усталых желтой хвоей, дороги влажны и упруги. Бор душист, сыр и гулок: чей-то дальний голос, чей-то протяжный зов или отклик дивно отдается в самых дальних чащах. Просеки кажутся узкими, пролеты их стройны, бесконечны, уводят своей вечерней

далью. Бор вдоль них величаво-громаден, стоит темно, тесно; махты его в верхушках голы, гладки, красны; ниже они серы, корявы, мшисты, сливаются друг с другом: там мхи, лишай, сучья в гнили и еще в чем-то, что висит подобно зеленоватым космам сказочных лесных чудищ, образуют дебри, некую дику русскую древность. А пока выходишь на поляну, радуется юная сосновая поросль: она прелестного бледного тона, зелени нежной, болотной, легка, но крепка и ветвиста; вся еще в брызгах и мелкой водяной пыли, она стоит как бы под серебристой кисеей в блестящих...

В тот вечер бежали впереди гулявших маленький кадетик и большая добрая собака, — всё время играя, обгоняя друг друга. А с гулявшими степенно, грациозно шла девочка-подросток с длинными руками и ногами, в клетчатом легком пальтишке, почему-то очень милом. И все усмехались — знали, отчего так бежит, так неустанно играет и притворно веселится кадетик, готовый отчаянно заплакать. Девочка тоже знала и была горда, довольна. Но глядела небрежно и брезгливо.

1930

вместе? Если и будут эти лета еще, то все равно остается их все меньше и меньше. А дальше? Разойдемся по могилам! Так больно, так обострены все чувства, так остры все мысли и воспоминания! А как тупы мы обычно! Как спокойны! И неужели нужна эта боль, чтобы мы ценили жизнь?

Читаю эти дни Вернон Ли «Италия». Все восторгается, все изысканно и все только о красивом, о изящном — это скоро начинает приводить в злобу.

20 августа. Большинство женщин беспокойно мучается недовольством своей жизнью, ищет «цели жизни», изменяет или ждет любовников в надежде, что тогда придет счастье — почему? Оне растут, оне воспитываются в сознании, им всячески внушают, что оне непременно должны быть счастливы, любимы и т. д.

Чем я живу? Все вспоминаю, вспоминаю. Случалось — увидишь во сне, что был близок с какой-нибудь женщиной, с которой у тебя в действительности никогда ничего не было. После долго чувствуешь себя связанным с нею жуткой любовной тайной. Не все ли равно, было ли это в действительности или во сне! И иногда это передается и этой женщине.

Вчера ездили с Верой на шарабана кататься — к Крестам, потом в Скородное и вокруг него — обычная дорога, только наоборот. День был прекрасный. Когда выехали, поразила картина (как будто французского художника) жнивья (со вклиненной в него пашней и бархатным зеленым кустом картофеля) — поля за садом, идущего вверх покато — и неба синего и великолепных масс белых облаков на небе — и одинокая маленькая фигура весь день косящего просо (или гречищу красно-ржавую) Антона; и все мука, мука, что ничего этого не могу выразить, нарисовать!

Читал (и нынче читаю) «Завоевание Иерусалима» Гарри. Много времени, как всегда, ушло на газеты. Керенский невыносим. Что сделал, в сущности, этот выскочка, делающий все больше наглее? Как смел он крикнуть на Сахарова «трус»?

Все читаю Мопассана. Почти сплошь — пустыки, напроски, порой пошло.

Нынче серо, прохладно, прохлада уже осенняя. Все утро звон — кого-то хоронят. Поминутно, с промежутками: «блям!» Вот кого-то несут закопать... как мы равнодушны друг к другу! Ведь, в сущности, я к этому отношусь как к смерти мухи.

Все гул, гул молотилки паровой последние дни — у Барбашина.

21 августа. Серый, со многими осенними чертами, с много раз шедшим дождем день. Пели петухи, ветер мягкий, влажный, с юга, открыта дверь в амбар, там девки метут мучной пол, — осень! Свежая земля в аллеях уже сильно усыпана желтой листвой. Листья вяза шершавые, совсем желтые.

Перечитываю «Федона». Этот логический блеск оставляет холодным. Как много сказал Сократ того, что в индийской, в иудейской философии!

В девять вечера вышли с Верой — ждали Антона и Коли со станций, пошли к бывшей монополии. Луна была еще низко над нашим садом. Многое еще в очень длинных тенях. Над бахтеяровской стороной ужасное и мрачное величие сгрудившихся туч, облаков (против луны). Белизна домов там — точно это итальянский городок. Коля опять не приехал.

Газеты. Большевики опять подняли голову. Мартов... требует отмены смертной казни.

В 10 1/2 вышел один гулять по двору. Луна уже высоко — быстро неслась среди ваты облаков, заходя за них, отбрасывала на них еле видный, красновато-коричневый (не определишь). За чернотой сада облака шли белыми горами. Смотрел от варка: расчистило, деревья возле дома и сада необыкновенны, точно бёклиновские, черно-зеленые, цвета кипарисов, очерчены удивительно.

Ходил за сад. Нет, что жнивье желтое, это неверно. Все серо. На северо-востоке желтый раздавленный бриллиант. Юпитер? Опять наблюдал сад. Он при луне тесно и фантастично сдвигается. Сумрак аллеи, почти вся земля в черных тенях — и полосы света. Фантастичны стволы, их «позы (только позы и разберешь).

11 1/2 ч. Лежал в гамаке, качался — белая луна на пустом синем небе качалась как маятник. В спину дуло.

22 августа. Дождь льет, но день вроде вчерашнего. Начал читать Н. Львову — ужасно. Жалкая и бездарная провинциальная девица. Начал перечитывать «Минеральные воды» Эртеля — ужасно! Смесь Тургенева, Боборыкина, даже Немировича-Данченко и порою Чирикова. Вечная ирония над героями, язык пошленький. Перечитал «Жестокые рассказы» Вилье де Лиль Адана. Дурак и плебей Брюсов восхищается. Рассказы — лубочная фантастика, изысканность, красавица, жестокость и т. д. — смесь Э. По и Уайльда, стыдно читать.

Дочь Аннета. Какая-то почти жуткая девочка, очень

так просила не забывать ее могилы и у которой на могиле я никогда не был.

Коля задохнулся; всю дорогу молчал. Ехали на Боборыкино, потом на Кожинку, не доезжая Кожинки, свернули, мимо Новиковой, потом под гору, на гору, на мельницы и на Веригину. В Веригине пруд посредине, очень старые избы, богатая деревня. За Веригиной — под гору. За лугами напротив — лес коричневый в ложине, над ним высоко луна (ровно 1/2), профиль бледный, лес весь дубовый, весь в коричневой листве — листва точно в паутине. Боже, какая пустыня! А какая пустыня, какой дикарский поселок — хутор Лукьян Степанова! Никто не представит себе через сто, двести лет. По лиловому пруду золотая (от месяца) зыбь.

Опять восхитила логофетовская усадьба. Только миновали дом, луна за дубами, горизонт под ней — розовый. Потом быстро ехали, светало, ветренная ночь. Приехали домой в семь.

В Ефремове газеты за девятое и десятое. Открытие «Совета Республики», пошлейшая болтовня негодая Керенского, идиотская этой стервы-старухи Брешко-Брешковской («понятно, почему анархия — борьба классов, крестьяне осуществляют свою мечту о земле»). Мерзавец <...> Троцкий призывал <прзб> к прямой резне.

Нынче ветрено, светлый, прекрасный день. Убирался, запаковывал черный сундук. На полчаса выходил с Верой по направлению к Колонтаевке.

13 октября. Вот-вот выборы в Учредительное собрание. У нас ни единая душа не интересуется этим.

Русский народ взывает к Богу только в горе великом. Сейчас счастлив — где эта религиозность! А в каком жалком положении и как жалко наше духовенство! Слышно ли его в наше, такое ужасное время? Вот церковный собор — кто им интересуется и что он сказал народу? Ах, Мережковские м...!

Понемногу читаю «Леонардо да Винчи» Мережковского. Ужасный «народился» разговор. Длинно, мертво, натащено из книг. Местами недурно, но почем знать, может быть, ворованное! Несносно долбление одного и того же про характер Леонардо, противно-слащаво, несносно, как он натягивает все на свою идейку — Христос — Антихрист!

«Нигде не видал таких красок — темных и в то же время таких ярких, как драгоценные камни» (стекла в соборе). «Монах откинул куколь с головы».

«Побледневшее на солнце, почти не видимое пламя».

«Пахло чадом оливкового масла, тухлыми яйцами, кис-

лым вином, плесенью погребов». «Ненавидящий проникающей любовью» (Леонардо). «У художников подражание друг другу, готовым образцам» (Леонардо). «Для великого содержания нужна великая свобода» (Леонардо).

Quant'è bella giovinezza.
Ma si fugge tuttavia
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza*.

День темный, позднесенний, хмурый. Ветер шумит, порою дождь.

Как нежны, выбриты бывают лица итальянских попов! Вечером и ночью ветер, дождь.

14 октября. С утра серо, ветер с северо-запада, холодный, сейчас три, мы с Верой гуляли, облака, светит солнце.

На низу сада, возле плетня, слышу матерную брань. Вижу — Савкин сын (кривой), какой-то пьяный мужик лет двадцати пяти, долговязый малый лет двадцати, не совсем деревенского вида.

— Когой-то ругает?

Пьяный:

— Да дьякона вашего.

— Какой же он мой.

— Как же так не ваш? А кто ж вас хоронить будет, когда помрете? Вот П. Ник. помер — кто его хоронил? Дьякон.

— Ну, а вот ты-то дьякона ругаешь, тебя-то кто ж будет хоронить?

— Он мне керосину (в потребилровке) не дает... и т. д.

Говорил, что мы рады, что немцы идут, они мужиков в крепостное право обратят нам.

15 октября. Утро было все белое — вся земля, все крыши, особенно наш двор. Утро и день удивительные.

В школе выборы в волостное земство. Два списка — № 1 и № 2. Какая между ними разница — ни единая душа не знает, только некоторые говорят, что разница в том, что № 1 «больше за нас». Это животное, сын Андриана, когда я спросил про эту разницу, закричал: «Да что вы его слушаете, что он дурака валяет!» — с большой злобой. За что? Почему

* Как ни прекрасна юность,
Все же она убегает;
Кто хочет радоваться, пусть радуется,
В завтрашнем дне нет уверенности (ит.).

(Перевод С. Ошерова)

щались с похорон по Поварской, между прочим. Вид — пещерных людей. Среди Москвы зарыли чуть не тысячу трупов.

Вчера самое ошеломляющее: Ленин сместил Духонина, назначил верховным главнокомандующим Крыленко. Да <...> Троцкий за Россию заключает мир! Того хочет сам русский народ!

Дни грязные, со снегом, с таянием.

21 ноября 12 ч. ночи. Сажу один, слегка пьян. Вино возвращает мне смелость, муть сладкую сна жизни, чувственность — ощущение запахов и пр. — это не так просто, в этом какая-то суть земного существования. Передо мной бутылка № 24 удельного. Печать, государственный герб. Была Россия! Где она теперь. О Боже, Боже. Нынче ужас <прзб. 1 сл.>. Убит Духонин, взята ставка и т. д.

Возведен патриарх «всех Руси» на престол нынче — кому это нужно?!

18 января 1918. Мокрая погода. Заседание в книгоиздательстве — по обыкновению, мерзкое впечатление. Шмелев, издавший за осень штук шесть своих книг, нагло гремел против издания сборников «Слово» и против авансов (значит, главное — против меня, так как я попросил, и мне постановили выдать в прошлом заседании тысячу рублей), когда «авторам за их книги не платят полностью». Уникум сверхъестественный, такого <...>, как Шмелев, я не видывал.

С утра расстроила «Власть народа» — «Киев взят большевиками». В других газетах этого нет.

Была Маня Устинова — приглашала читать у Лосевой. Говорила про А. Толстого: «Хам, без мыла влезет где надо, прибавляется к богатым» и т. д. Провожал ее. Москва так мерзка, что страшно смотреть. Вечером у Мити. Юлий рассказывал, какой ужас, какая грязь, какая матерщина в чайной у Никитских ворот, где он чай вздумал пить.

Арбат по ночам страшен. Песни, извозчики нагло, с криком несутся домой, народ идет по середине улицы, тьма в переулках, Арбат полутемен. Народ выходил из кинематографа, когда я нынче возвращался, — какой страшный плебей! Поварская темна. Теперь, местами, когда темно, город очень хорош, заграничный какой-то.

16/29 апреля. День серый, а то все время чудесная погода. Был в сберегательной кассе, лучше все выбрать, в дикарских странах банки и кассы — <прзб>, прежде умней были — в землю зарывали. Чиновник, жалкая <прзб>, в очках, весь

день пьет чай за своим барьером. Уверен — очень доволен жизнью, главное — служебными часами.

Лакей лет двадцати пяти, грек или полугрек, можно — одессит, можно — пароходный лакей. Довольно высок, длинные ноги, пиджачная черная парочка, волосы черные — на косой ряд, завитком, коком, как у какого-нибудь лаборанта, надо лбом, пенсне, большой кадык, служит очень молчаливо, вечная сдержанность, вечное мысленное пожимание плечом — «что ж, делать нечего, будем лакеем!». Может стать преступником.

Одесса, весна, часов двенадцать ночи, чистая, пустая уже улица — приятно идти. Свежая зелень каштанов, в ней — фонари. Еврей, небольшой, кругленький, довольно приятный даже, идет, снял шляпу. Превосходное расположение духа. Был в гостях, там в гостиной на четвертом этаже, с отворенной на балкон дверью, пела молодая женщина с большой грудью. Гостиная тесная, противная, мерзкие картины в тяжелых багетах, атласные пуфы и т. д. <прзб> В «Парус» (для альманаха) послал (уже недели две тому назад): «Золотыми цветут острями...», «Просыпаюсь в полумраке...», «Этот старый погост...», «Стали дымом...», «Таает, сияет...», «Что впереди» и «Мы рядом шли...».

12 ч. ночи 17/30 апреля. Утром отвратительное ощущение — ходил в Лионский кредит, в сейф за чековой книжкой. Со зла взял из ящика все — черновики, письма, столовое серебро и т. д. — оставил только бумагу в 500 р. — кажется, военный заем. Скандал — у Глобы пропало кольцо бриллиантовое ценой тысяч в десять. Хам, который его, очевидно, украл, — начальство от большевиков, ужасно орал и все твердил одно: если бы оно тут было, то оно бы и было тут.

Москву украшают. Непередаваемое впечатление — какой цинизм, какое <...> издевательство над этим скотом — русским народом! Это этот-то народ, дикарь, свинья грязная, кровавая, ленивая, презираемая ныне всем миром, будет праздновать интернационалистический праздник! А это хамское, несказанно-нелепое и подлое стаскивание Скобелева! Сволокли, повалили статую вниз лицом на грузовик... И как раз нынче известие о взятии турками Карса! А завтра, в день предания Христа — торжество предателей России!

Вечером у Авиловых. Слава Богу, дождь! Если бы и завтра, да сколь возможно проливной! Вот уж поистине все чуда ждешь — так страшно изболела душа! Хоть бы их гроза уби-